انحطاط العالم والسرد العربى

السيد حافظ
فى عيون الباحثين والنقاد الجزائريين

إعداد وتقديم

أ.د. بوخالفة إبراهيم

اشراقات ودراسات الباحثين والنقاد

بقـــلم

أ. د./ ابـراهيـــم بوخـــالفـة

أ / ليـلى بـــن عائشــــة

أ / هـــاجر مبـــاركـــى

د / نـــاديـة ســـعدونى

أ / وافـــيــة بـولـفـعـة

أ / عائشـــة حـــمادو

أ / نصـــيـرة عـــلاك

أ / كـلثــوم بـــاجــــي

أ/ هـيدتـش اسـماعيـــل

أ/ عبد الناصــر بـن بناجي

أ/ عبد القادر سرير عبد اللّه

سيرة علميّة

- الدكتور بوخالفة إبراهيم من مواليد ١٩٦٠ بجمهورية تونس متحصل على شهادة الباكالوريا بها
- وعلى الليسانس من جامعة الجزائر
- متحصل على درجة الماجستير في الأدب العربي في النقد الثقافي
- متحصل على الدكتوراه في نفس التخصص في جامعة الجزائر
- أستاذ الأدب المقارن والنقد الثقافي بالمركز الجامعي بتيبازة
- له كتابان في النقد الثقافي:

١ – صورة العثمانيين في روايات أمين معلوف.

٢ – الآخرية في الرواية الفرونكفونيّة.

- له عدة مقالات بمجلات دولية ووطنية محكمة في مجال النقد الأدبي والنقد الثقافي.
- يشتغل حاليّا حول روايات الكاتب المصري السيد حافظ
- وحول روايات الكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي

تقديـــــم
بقلم أ.د إبراهيـــم بوخـــالـفة
الجزائــــر

هذه مجموعة دراسات، هي عبارة عن تأمّلات في المجموعة القصصيّة للكاتب المصري المتميّز السيّد حافظ، وقد ارتأينا أن نجمعها بين دفّتي كتاب لتنهض دليلا على المكانة التي يستحقّها الكاتب باعتباره الضمير النابض والعقل المفكر للذّات العربيّة التي تعيشُ أزمتها الحضاريّة في صمت قاتل، وهي بالتالي وعد من المثقف الجزائري بأن لا يكون إلا من وراء الإبداع الحر، والكلمة الصادقة دراسة وتحليلا؛ فالأدب والدراسة الأدبية حقلان من حقول المعرفة يتكاملان ويتقاسمان الوجود، ويتبادلان الأدوار، من أجل أن تصل الرسالة إلى مداها وتفعل فعلها باعتبار الثقافة شكلا من أشكال مقاومة الشر بكل تجلياته ونشدان الخلود الذي طالما كان أمنية كل إنسان على مر العصور.

المجموعة القصصيّة للسيّد حافظ بعنوان "لك النيل والقمر"، هي غوصٌ في المجتمع المصري، وخوضٌ في همومه وآلامه، بل هي مرآة يرى فيها كل مصري ذاته وواقعه، وهي مساءلة لهؤلاء الذين صنعوا مأساة شعوبهم وفضحٌ لنفاقهم السياسي وفسادهم الأخلاقي وزيفهم الفكري الذي تغلغل في كل مناحي الحياة فصيّرها جحيما أمام صمت مطبق وتواطؤ زاد ترسيخ الفساد والزيف واستفحاله، لينهض السيد حافظ بمهمة فضحها يعضده وعي عميق بدور الأدب في التعبير عن الواقع لتغييره نحو الأفضل .

إنها إدانة لمرحلة تاريخيّة موغلة في الهزيمة، ملوّثة بكلّ أمراض الحضارة الماديّة، حيثُ يتغوّل الناس على الناس، وتدوس الأقدام على الرقاب، ويصبح فيه الأبطال أنذالا والأنذال أبطالا-على حد تعبير السيد حافظ- ويُحشَرُ المنبوذون في غيتوهات التمييز الطبقي يقتاتون من أجل أحلامهم وأوهامهم. إنها إدانة لخطابات السلطة التي تتحدّثُ عن الفقراء والمهمّشين على أساس غيابهم أو تعمد تغييبهم. والقصص الآنفة الذّكر إعادةُ تمثيل لمعذّبي الأرض الذين لا يتمكّنون من تمثيل أنفسهم، ولا أحد من أقطاب الثقافة الرسميّة ينهض لتمثيلهم تمثيلا صادقا باعتبارهم منخرطين في صناعة تاريخهم الفردي والجماعي. إنهم عقول مفكرة ونفوس متمرّدة تملأ الفضاء صراخا واحتجاجا لمغالبة أركان الاستبداد والتّغوّل التي تنكر آخرية الآخرين وحقّهم في العيش الكريم. إنّ الأمم

كما اقترح نقّاد الثقافة هي في ذاتها سرديّات ومرويات، وإنّ القدرة على ممارسة السرد أو منع سرديات أخرى من أن تتخلق على الهوامش وتبزغ لشديدة الأهميّة بالنسبة للثقافة والامبرياليّة ووكلائها في الأطراف؛ وباعتبار الفن كما يرى أدورنو مشخِّصٌ لأمراض الحضارة المعاصرة، وهو بالتالي قوّة احتجاج ضدّ قمع المؤسسات التي تمثّل الهيمنة بالمفهوم الغرامشي أبشع تمثيل، فإننا سنرتحل باتجاه أحد مبدعي مصر الألمعيين وسنحفر عميقا في أدبه القصصي لاستجلاء معالم فكره المتبصّر ومواقفه الأخلاقيّة اللافتة، التي ترتقي بالفن والأدب عموما إلى أعلى درجات النزاهة العقليّة والعاطفيّة، تجاه الرسالة الحقيقيّة التي يتعين الاضطلاع بها.

يستوحي السيد حافظ شخصيّاته من الحضيض الاجتماعي، كما يستقيها من الفئات المتّقفة ومن أصحاب المال والنفوذ الاجتماعي. أما الشخصيّات التي تنتمي إلى دوائر السلطة فهي تقبع في الظلّ، وتختفي عن البنية السطحيّة للنصوص، ولكنها تثوي في الطبقات التحتيّة للغة القصّ، من خلال شخصيّات ثانويّة تتوسّط العالمين: عالم البرجوازيّة الحاكمة وعالم الأطراف الاجتماعيّة.

إنّ أهمّ ما يميّز هذه المجموعة من القصص القصيرة جدا والمركّزة جدا هي قدرتها الفائقة على حمل هموم الوطن من خلال ترسانة لغوية عالية الخصوبة شديدة الهجنة، بالغة الإيحاء. إنها لغة مفعمة بالحواريّة، وبالتعدّد الصوتي، الأمر الذي مكّنها من أن تطال الموضوعات الأكثر حساسيّة في المجتمع المصري الحديث والمجتمعات العربيّة عموما دونما مواربة أو إضمار. إن موضوعات من مثل البؤس الاجتماعي وتخلي الدولة عن المهمشين، من خلال إقامة سياج من نار يفصل الفئات الدنيا من الناس عن مقرات الحكومة فلا يُسمَحُ لهم بالاتصال بكبار المسؤولين لإيصال همومهم، والهجرة القسريّة إلى دول الخليج بحثا عن لقمة عيش كريمة، والصراع الطبقي بكل تجلياته الكارثيّة، وأثر حرب أكتوبر على الجنود البسطاء، وتخلي السلطات العسكريّة والسياسيّة عنهم، وما آل إليه أمرهم من تهميش وإهمال وإقصاء، إن كلّ تلك الموضوعات قد طالتها هذه المجموعة القصصيّة ضمن خطابات لغويّة تنضحُ فكرا وتفكرا.

مقال حول المجموعة القصصيّة
"لك النيل والبحر.." للسيد حافظ
انحطاط العالم
بقلم أ. د. بوخالفة إبراهيم

مقدّمة:

عندما يكون العالم منحطّا، وتختفي قيم المجتمع الموروثة عن الأسلاف، والتي تحظى بتقدير المجتمعات المتعاقبة ذات التاريخ المشترك، عندما يتحوّلُ المعقول إلى اللاّمعقول وتفقد الأشياء دفئها ويفقد الأحياء شهوة الحياة، عندما يُسْمَع للمتناقضات ضجيجٌ وصخبٌ مؤذ، عند ذلك تنزوي الذّات المفكّرة في ركن من أركان الأرض وبينها وبين خارجها حجابٌ مستور فلا ينفذ منه ولا إليه شيء من روح العالم. وعند ذلك تتقطّع الروابط بين الإنسان والكون، وتتفتّت الأسباب الواصلة بينه وبين موئله، فيتحول العالم كله إلى كتلة من دخان معتم يحجب المعرفة ويعزل الذّات عن الموضوع ويقتل فيها الإحساس بالأشياء. عندئذ يتركّز العالم كله في الذّات المفردة، فلا تشعر إلا بوجودها الذي يكتفي بنفسه ويكون هدفا لذاته وفي ذاته، فلا مبرر لكونه خارج كينونته. تصبح الموجودات والجزئيات امتدادا لهذا الوجود المفرد والمنفرد وبعدا من أبعاده، وتصبح كل الأصوات إيقاعا لصوته المتوحّد، وشكلا من أشكاله.

يفتقد الإنسان نقطة ارتكازه إذا فقد المواساة من الآخرين والعون من الّذين يتقاسم معهم التاريخ والجغرافيا، فلا يحظى بالاعتراف ولا بالحبّ ولا بالتواصل. إنه عالمٌ بلا تاريخ ولا ذاكرة هذا الذي تغيب عنه روح الجماعة والعيش المشترك، والتفاعل. تفقد القيم الموروثة والطارئة بفعل الحداثة محتواها الإنساني، وتتحوّل إلى طقوس عاداتيّة بلا عمق ولا أثر على مستوى العلاقات الاجتماعيّة، كما على مستوى الوعي الذّاتي. إن الوجود بمعزل عن الآخر أو بحضور سلبي غير متحاور لَهُوَ سقوط في العدم واللاجدوى واللامعنى. إنه الجحيم الذي يتحدّث عنه سارتر. عالمٌ منحطّ ومشيئ هذا الذي سنهاجرُ إليه رفقة السيّد حافظ في مجموعته القصصيّة "لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي". يتوزع وجوده بين دول الخليج والشرق الأوسط، بين فئات اجتماعيّة شتّى وطبقات دنيا وعليا، تحكمها قيم البراغماتيّة وحبّ الذّات والتركّز حول الأنا، والتعصّب للرأي وللعرق والثقافة، والعشيرة والطبقة والجنس. كما يتوزّع وعيه بين الحداثة والأصالة والجدّ والهزل، والثقافة والطّبيعة، والجوهر والعرض.

ونحن بدورنا سنتوزّعُ بين الأدبي والإيديولوجي، بين الجمالي والموضوعاتي، بين اللغوي والفكري.

الوعي بالذّات:

العودة بالذّات إلى النّشأة الأولى تهدف إلى تفجيرها من الدّاخل حتّى تأخذ أبعادها الكونيّة والنبوئيّة. وهو إجراء استبطاني يهدف إلى تحطيم كل الحواجز البرانيّة والجوانيّة التي تعيق البصيرة عن إدراك الحقيقة في ذريّتها كما في مطلقيّتها. من أجل ذلك يلجأ الإنسانُ إلى الحفر في جذوره العرقيّة والأنثروبولوجيّة بحثا عن النّقاء السلالي وأمجاد الأسلاف الممتدّة في الماضي السّحيق. إنّها الأبحاث التي من أجلها أُنشئ علم الانثروبولوجيا الحديث في الغرب، والذي كان يهدفُ إلى تأكيد تفوّق العرق الهندو-أوروبي على بقيّة الأعراق البشريّة، كما أنّها الأبحاث التي تكفّل بها علم الفيلولوجيا الذي أنشأه دوساسي وتلميذه ارنست رينان الفرنسيان.

ولا مراء في أن الحضارة الفرعونيّة هي من أعرق الحضارات الإنسانيّة ومن أعظمها، وأنّ أثرها على الحضارات الأخرى الغربية والشرقيّة لا جدال فيه إلاّ من باب المكابرة كما هو الشّأن لدى المستشرقين الفرنسيين المتعاطفين مع الفلسفة العنصراويّة. لقد شكّلتْ الأسرة الفرعونيّة سلسلة من كبار الشخصيّات التاريخيّة الّذين ذاع صيتهم وبقي ذكرهم ممتدّا إلى يومنا هذا. "ومن الطّبيعي أنّ عصور الفكر الكبرى ونماذجه لا تعرفُ نهايات حادّة ولا بدايات مفاجئة. فأمشاج الماضي تتسرّبُ في تلافيف الحاضر. وكثيرٌ من مرجعيّات الحاضر تستمدّ نسغها من صلابة النموذج السابق. ويصعب تخليص الأفكار الجديدة من التصوّرات الموروثة"(١). إن كون الحضارة المصريّة تنتمي إلى ماض عريق وحافلٌ بالأمجاد والعجائب ليستْ حقيقة خاملة. فالأمم سرديات كبرى ومرويات وتواريخ يتعذّر محو أثرها أو إضعافه.

---

(١) عبد الله إبراهيم، المركزيّة الغربية، ص ٨٥-٨٦.

يلجأ الإنسان إلى مثل هذه المماحكات التي تهدف إلى إثبات الذّات وترسيخ الهويّة في حالة وجود خطر يتهدّدها أو يطمس ملامحها. إنّ لغة الانتماء القومي تأتي مشحونة بضروب الدفاع عن الأسلاف ذات المغزى الأخلاقي. ففي قصّة "لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي" التي تصدّرتْ المجموعة، يشير السيد إلى حادثة مولده عندما همّ والده بتسميته، "سمّوه السيّد تيمنا بالشيخ السيد البدوي"(٢). واللافت في هذه الإشارة أنّ الاسم الذّي أوصى به الوالد وهو "السيّد" يختزل كل معاني الشرف والمروءة. فهو صفة مشبّهة من الفعل ساد يسود سيادة فهو سيّدٌ، ومهيمنٌ ومسيطرٌ ومحيطٌ بموضوع السيادة. إنّها الحاكميّة والعلوّ والتّفوّق. من ناحية أخرى، يريد الوالدُ أن يتبرّك ب"الشيخ البدوي". وعبارة الشيخ بدورها، في المجتمعات العربيّة التقليديّة تلمعُ إلى العلم والحكمة والسيادة والريادة، وهي عادة ما تشيرُ إلى مرتبة اجتماعيّة ورتبة علميّة دينيّة مرموقة. أمّا عبارة البدوي، فهي بدورها إشارة إلى الأصالة والعمق الأخلاقي والبراءة من المدنيّة الفاسدة والمفسدة، كما أنها الرّحم الأول للإنسان مهما كان موقعه الاجتماعي. توجد لدى الراوي نزعة نحو أسطرة ولادة السيّد احتفاء بمولده ليس فقط اعتبارا لذاته وإنّما اعتبارا لكونه امتدادا لسلالة عريقة في النبالة والحكمة. ولعله "يكون صوفيّا ويأتي بالمعجزات، يسير فوق الماء ويأمر السّحاب أن يجري فيجري، وأن ينهض فينهض، فيصبح نافورة في عنان السماء"(٣). وبذلك يتحول المثقف إلى نبي يبشّر قومه بالمعجزات والكرامات. فيسقي أرضهم وينبت زرعهم ويبارك حصادهم، ويوقظ فيهم بذرة الخير وإرادة الحياة، ويحيي أمجادهم الغابرة. إنّ الأنبياء هم ضمائر أقوامهم ومنارتهم التي يهتدون بها؛ وعسى أن يكون المثقفون الذّين يحملون هموم أوطانهم هم ورثة الأنبياء جيء بهم لتنوير العقول وهداية القلوب وترشيد الأخلاق.

---

(٢) السيد حافظ، لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي"، ص ١٤.
(٣) نفس المصدر، نفس الصفحة.

يتلقى السيد دعوة من سيّدة كويتيّة لزيارة مجاملة في بيتها، فيرفض الدعوة بطريقة لبقة، ويذكّرها بأهمّ القيم الاجتماعيّة التي لا يمكن اختراقها، إذْ لا يحقّ لرجل أن يغوي أو أن يستجيب لإغواء امرأة تشاطره المسكن أو هي زوجة أحد أصدقائه أو أقاربه. لقد تجاهلتْ السيدة الكويتية هذه التقاليد المكينة في المجتمعات العربية والإسلاميّة، كما أنها متجذّرة في وعي السيّد، وهي تنسجم مع مبادئه في العيش المشترك ما دامت من أسباب قوّة المجتمعات ومناعتها ضدّ التحلل والتفكّك.

يُعرض السيد عن تلك المرأة ويندسّ في غرفته التي تشكّل عالمه المغلق حيثُ يشعر بذاته وقد سكنها العالم كلّه فلم يعد يشعر إلاّ بجسده. وتضخّم فيه الوعي حتى أضحى يسعُ الفضاء كله بزمانه ومكانه. وتلاشتْ كلّ الأشياء وتداعت كل المشاعر وآل الوجود الخارجي إلى الدّرجة الصفر، فقد أضحى العالم مسكونا به، مهووسا بدفئه، موجوعا بهمّه، ينقاد له كيفما شاء: "العالم وأنا، أنا والعالم، العالم أنا، أنا العالم، العالم....أنا"[٤]. يتدرّج الحلول في العالم عبر مراتب روحيّة وعقليّة موغلة في الكثافة، مسرفة في العمق وكأنها تمتصّ المعرفة من عمق البحر، أو أنها تستدرجها من عنان السماء.

"العالم وأنا": في هذه الحالة يوجد العالم ثم الأنا، أو الذّات المدركة له. فهما إذا وجودان مفترقان من حيثُ الجوهر والطبيعة والأبعاد. العالم سابقٌ في الوجود، مفارقٌ في الماهية، والذّات متأخّرة في زمن وجودها. فهي تعي ذاتها في اختلافها عن موضوع معرفتها. وبينهما حاجزٌ رُمِزَ له بحرف العطف "و". إنها واو العطف وقد تفيد المعيّة، أو التتابع والتدافع. وفي كل الحالات فهي رمز الاختلاف بين الراوي وعالمه الخارجي، وهو اختلافٌ يرتقي عاليا بدرجة التوتّر والرفض لهذا العالم الموصول بالرذيلة والتّشيء، والمنحطّ. وفي مرحلة ثانية، "أنا والعالم"، تتقدّم الذّات على موضوعها في سابقة وجوديّة، بحيثُ يأتي

---

(٤) السيد حافظ، لك النيل والبحر.."، ص ١٢١.

إدراك الذّات ثمّ يعقبه الإحساس بالعالم الخارجي. تدرك الذّات عالمها الخارجي وتعيه في وجوده المستقل والمفارق، وفي مرحلة ثالثة يزول الحاجز بين الذّات والموضوع بزوال حرف الواو فيصبحان معادلة متساوية الأطراف، ذات طبيعة وجوديّة واحدة، بحيثُ يمكنهما تبادل المواقع والأزمنة ما دامتْ هذه المعادلة قابلة للتكرار ومتماثلة الأطراف والأبعاد. يصبح المعطوف والمعطوف عليه كيانا واحدا ومتوحّدا ووحيدا. غير أنّ الذات وبحكم طبيعتها العاقلة والمفكرة بمقدورها أن تفرض تأويلها لعالمها وتحدّد له نمط وجود ونظام قيم، وهذا يستدعي فرزا للواقع النثري واطّراح كل ما هو ناشز وغير منسجم مع المثال. من هنا تصبح السيارة التي ألفها وائتلف معها من أشيائه الخاصّة، امتزجت بشعوره وساكنت وعيه، سافرتْ معه حيثما حلّ فأحبّها ورفض استبدالها(٥). إنها أضحتْ رمزا لتجاربه وصبواته وموضوعا لعواطفه. إنّها جزءا حميما من وعيه، وهي بمثابة عصا موسى، أو مزمار داوود، فهي تدلّ عليه وهو يدلّ عليها. لقد أصبحت السيارة التي لازمت صاحبها عقودا وسيلة كشف ومعرفة وهي الدّليل على اعتلال العالم واختلاله، وهي لذلك تئنّ وتتوجّعُ وتتوسّل التغيير، "وقوانين العالم لا تعرف كم هي مهمة...وكم قابلت وعرفت وصادفت حوارات... سيارتي تئنّ كلّ يوم"(٦) لتشكوه قساوة الواقع وفساد الناس.

الوعي بالعالم:

ينطلق الوعي بالعالم من خلال الأماكن المغلقة والموصولة بالخارج؛ بل إنّه لا يتحقّق الوعي بالمطلق إلاّ من خلال التواجد في دائرة النسبي، كما أنه لا يُعرَفُ الكلّ إلاّ بمعرفة الجزء، ولا يُعْرَفُ العام إلاّ من خلال الخاصّ، والفضاءات المفتوحة لا تُدرك إلاّ من انطلاقا من فضاء مغلق لأنّ العقل يعجزُ عن احتوائه في امتداده وكليّته.

كان مذياع السيارة هو الذي يحرك التاريخ لدى السيد وهو قابع بداخلها.

---

(٥) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(٦) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

"جاء في الأنباء أنّ قبور الشّهداء تتحرّك في غزّة محمود درويش"[٧] احتجاجا على فضاعة البشر وظلمهم وعلى انحطاط العالم الذي هجرته القيم وتخلى عنه الله لحكمة لا يعلمها إلاّ هو، فغدا موحشا وموجعا وموطئا للجريمة ومنبعا للرذيلة وشاهدا عليها. عالم هجرته الآلهة التي صنعها الإنسان لتتواطأ معه، فأضحى خواء لا يُسمَعُ فيه إلاّ عواء الذّئاب وصراخ المعذبين الذي بلغ مسامع الشهداء فتحرّكوا في قبورهم؛ ولم يشعر بحراكهم إلا السيد حافظ ومحمود درويش ومن على شاكلتهما من الّذين يحملون أوزار أمتهم على أكتافهم. فهم أنبياء العصر ورسل الحريّة وأيقونة الكرامة التي لا تتأتّى إلا بالمقاومة والقتال المرير، وبكلّ أدوات الاحتراب. "اقتحم جنود إسرائيل غزّة. غزّة هي وطني يا وطن الجراح الأكبر؛ كم مرة احتُلَّتْ، كم مرة قتلت وكم مرة نهضت"[٨]. كم للسؤال المحير، وكم للتعجب المدهش، وكم للاستنكار والتشجيب والتقريع، كم للردع والتبخيس لقوم ميتين غير أحياء، سُلِبتْ منهم الإرادة فغدوا دمى متحركة وبطون تلتهمُ كلّما يُرمى لها من قبل كبار العالم.

وبينما غزة تحترق تحت نعال اليهود تقام الحفلات والأغاني في العواصم العربية احتفاء بال"الصّمود العربي" وب"القوميّة العربيّة" وبال"نصر العربي"، وهي إنجازات وهميّة يصنعها الإعلام الخاوي لتنويم الشّعوب وتعطيل فعل المقاومة. غير أنّ المثقفين الأحرار الّذين لا يدينون إلا لخياراتهم الأخلاقيّة يتلقّون رسالة الإعلام بكثير من السخرية والتهكم، وتلك إحدى طرق مقاومة الفساد في ظلّ تعثّر جبهة اجتماعيّة تتكفّل بتصحيح الأوضاع. يقول السيّد "أقاوم الفساد في كلّ الأمكنة ولا أستطيعُ"[٩]

في رسالة بعث بها أحد مثقفي الكويت "أحمد جمعة" إلى السيّد، وقد كانا صديقين منذ سنوات، دعاه فيها إلى تكوين تجمّع للمثقفين الأحرار والمتمرّدين

(٧) نفس المصدر، ص ١٢٢.
(٨) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(٩) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

على فساد الأنظمة العربيّة، أجاب السيد أنه فقد الإحساس بالحياة، وأنه يقاوم الشرّ في كل مكان، ولكنه لا يستطيع أن يصل به إلى مداه الأقصى من أجل إحداث تغيير في الأوضاع المأساويّة للوجود العربي. فالأنظمة الحريصة على بقاء الأوضاع على حالها تستمدّ قوّتها من حلفائها من أشباه المثقفين الّذين يترصّدون جمع الغنائم. "هناك دخلتُ في ألف معركة مع أشباه الأدباء وأشباه الصحفيين وأشباه المبدعين، وهنا دخلتُ في نفس المعارك ولكن بأسماء أخرى. قدري أنني أحاربُ الأشباه...وهم في صراحهم أقوى من السلطات والحكومات"(١٠). حاول السيد بوعيه الكوني وانتمائه الأقلّوي ـفالأحرار أقلويون في كل مكانـ، هو نفسه في الدّاخل كما في الخارج، مرصودٌ لمقاومة الشرّ، وتطهير الذّات العربيّة من قصورها وعجزها وخمولها الذي اكتسبته بفعل الترهيب والتخويف. في كلّ بلد عربي يوجد مثقف وشبه مثقف، ومبدع وشبه مبدع، وصحافي وشبه صحافي. والأشباه أشدّ خطورة من الحكومات رغم ترسانة القمع والردع التي تمتلكها. إنّ الأنظمة تفكّر بعقول مثقّفيها الموالين لها. وهم الّذين يمدّونها باستراتيجيّات الهيمنة طويلة المدى مع التظاهر بالولاء لقضايا الأمّة وهموم الوطن. فالوطن عندهم يُخْتَزَلُ في الأشخاص الّذين يؤمّنون لهم مواقعهم الطبقيّة ومصالحهم الفئويّة. إنّ المبدعين الّذين يسخّرون أقلامهم لخدمة البرجوازيات الحاكمة، عسكريّة كانت أو مدنيّة أخطر بكثير من الحكومات التي تواجه مناوئيها بالقوّة الماديّة من خلال المراقبة والمعاقبة. ولذلك ينعتهم الكاتب في هذه القصّة بالكلاب. إنّ "المخلص لوطنه هو كلبٌ وفي لصاحب مجهول هو الوطن. كلبٌ يعشق شوارع المدينة ويطارد اللّصوص ويحفظ أسرار المدن ويحرس المنشأة ويفتّشُ عن القتلة واللّصوص والفجرة"(١١). فأسرار المدن هي أسرار أمن الدولة، والقتلة واللصوص والفجرة هم أعداء النظام ومناوئوه. ولقد عوّدنا القضاء في الدول العربيّة على

---

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٢٣.
(١١) السيد حافظ، أحبك قبل بعد أن تغيب الذاكرة، ضمن مجموعة إليك النيل والقمر، ص ١٢٣.

اختلاق تهم جاهزة للمعارضة السياسيّة من أجل تقزيمها وتقذيرها أمام الرّأي العام.

تتردّدُ عبارة "كلب" في هذه المجموعة القصصيّة في سياقات كثيرة، من أهمّها التحقير والسخرية والسّخط على بؤس العالم من حولنا. ففي هذه القصّة التي بين أيدينا يراد بالعبارة إثارة أكثر الصفات تقبيحا وتوبيخا لهؤلاء الّذين باعوا أقلامهم من أجل متاع قليل. فالكلب في الثقافة الإسلاميّة مبعثا للنّجاسة والقذارة ولا يُربّى إلا للحراسة، ولا يجوز إدخاله للبيوت لأنّ الملائكة لا تدخل بيتا فيه كلبٌ. ذكر الكلب في سورة المائدة في قوله تعالى: "قل أحلّ لكم الطيّباتُ وما علّمتم من الجوارح مكلّبين تعلمونهن مما علمكم الله فكلوا ممّا أمسكن"(١٢). الكلب من خلال هذه الآية يُرصدُ لخدمة سيّده، وهو مدينٌ له بحياته، كما أنه مكلّفٌ بحراسته. كما ذُكر في سورة الأعراف في قوله تعالى "فمثله كمثل الكلب، إن تحمل عليه يلهث، وإن تتركه يلهث؛ ذلك مثل القوم الذين كذبوا"(١٣). وفي هذه الآية وُصِف الكلب باللّهاث في كلّ أحواله؛ واللهاث كناية عن التعب والإرهاق. وقد ورد في موضع تشبيه المكذّبين بالدّين بأحطّ صفات الكلاب، وكأنّ لهاثهم إفرازٌ للسّموم والأوبئة التي تلوّث البيئة. فأفكار أشباه المثقين وكتاباتهم تسميمٌ للعقول وقتلٌ للضّمائر ووأد لأحلام الفقراء والمهمّشين. أمّا الأحاديث النبويّة فهي بدورها تنهى عن تربية الكلاب إلاّ في حالة الحاجة الماسّة إليها، ولا يجوز الاحتكاك بها. وقد أثبت العلم الحديث أن الكلبَ يحتوي في لعابه على فيروسات مسئولة عن بعض أنواع السرطانات. ولذلك إذا لعق كلبٌ في إناء فيتعين غسله سبع مرات بالتراب للتخلص ممّا علق به من جراثيم. إن كل هذه التداعيات تَرِد على البال كلما تحدّثنا عن متثقي السلطة. فهم شرّ ماحق وأشدّ خطورة من الأنظمة التي تستعملهم. فكما يتعيّن علينا تجنب الاحتكاك بالكلاب يتعيّن أيضا تجنّب الاحتكاك بأشباه المثقّفين وأشباه المبدعين

(١٢) القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية ٤.
(١٣) القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية ١٧٦.

وأشباه الصحافيين.

وفي مواضع أخرى يلجأ الكاتب إلى استعمال عبارة "الكلاب" في سياق السّخرية والتّهكم من الوضع. "الأنظمة تعاملنا ككلاب..كنا يومها في المنامة نجلس في مقهى وأنا أشرب الشّيشة وهو يضحك..الآن تذكّر أنّنا كلاب"(١٤). تسري روح السخرية والفكاهة والدّعابة في حوارات المثقّفين العرب من ذوي التّوجّهات المتجانسة؛ وهو موقف منبثقٌ عن استراتيجيات المقاومة لفساد الأنظمة التي تهين علماءها ومثقفيها ومفكّريها. والضّحك يهدف إلى تدمير صنميّة الثقافة الرسميّة وزعزعة يقينيّاتها التي تفتقر إلى الصّدق الأخلاقي كما تفتقرُ إلى التماسك المنطقي. إنّ "الضحك مخلخلٌ للأحاديّة والجدية وعامل مجرد من الخوف والإكراهات"(١٥). لقد تقوّتْ ثقافة الضحك وأساليب السخرية الفكهة بقدر ابتعاد الأنظمة عن الحق والعدالة الاجتماعية، وبقدر تغوّلها على المعارضة بكل أشكالها وبقدر تهميشها للمثقفين والمبدعين الأحرار. إنها الطريقة المثلى لتحقيق الانتصار على الأنظمة الفاسدة وتشكيل رأي عامّ مناهض لها ويعمل على تقويضها بطريقة متحضّرة.

بمزيد من التّأمّل والتفكّر في جماليّة القص في هذه المجموعة نلاحظ أنّ كاتبها قد خرق نمطيّة الحكي وخرج عن المألوف في المؤسّسة النقديّة الرسميّة؛ فلغة السيّد ساخرة وهي قريبة من العاميّة الدالّة في بعض مراحلها، وبنيتها الزمنيّة ليستْ خطيّة، والأحداث متداخلة ومتشابكة فيما يشبه لغة تيار الوعي، وهي منطقة ذهنيّة تزول فيها الحواجز بين أبعاد الزمن الثلاثة، وتزول الحواجز بين الأماكن، فالعالم هناك يتمتع باستقلاليّة عن العالم الفيزيائي وله منطقه الدّاخلي الّذي يستعصي على الإدراك المباشر، والمقاطع السرديّة مقطّعة ومبتسرة وعالية الاشتغال الدّلالي رغم توخّيها البساطة. إنها خزّان الثقافة

(١٤) السيد حافظ، أحبك قبل بعد أن تغيب الذاكرة، ضمن مجموعة إليك النيل والقمر، ص ١٢٣.

(١٥) عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكاليّة اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. إربد-الأردن. ط الأولى ٢٠١٤. ص ٦.

الشّعبيّة والروح النقدية التي تخترق كل المحظورات وتكسر كل التابوهات التي تفرضها المؤسسة النقدية الرسمية. فالوعي ليس لع حدود في علاقته بالعالم. إنه يتسلّلُ إلى كلّ أركان الموجودات ويلتقط نبضاتها في أدقّ إيقاعاتها، ويلقي بها في ثنايا الحكي دون تحفّظ. لقد كسرتْ الدراسات الثقافيّة مركزيّة النص، و"صارت تأخذ النصّ من حيثُ ما يتحقّق فيه من أنظمة ثقافيّة"[١٦] تختفي وراء الأدبيّة. وإن هذه الأنظمة الثقافيّة هي التي تصنع ثراء النصوص الأدبية، فهي جانبها المعرفي وحقلها الدلالي وأنساقها المضمرة التي تكشف طبيعة المجتمعات التي أُنْتِج فيها ومن أجلها النص الأدبي.

نعود إلى العالم القصصي للسيّد لنقرأ تداعيات حواره مع صاحبه وهما في المنامة. "إنّ كلاب مصر غير كلاب الدّنيا...كلابهم صاحبة قططهم، وقططهم صاحبة فئرانهم، وكلابهم لا تنبح على الغريب"[١٧]، وهي مقولة استقاها السيد من المؤرخ العربي الذي عاش ما بين القرنين الثامن والتاسع ه والمدعو المقريزي في وصف مصر، وعمد إلى إسقاطها على الحالة الراهنة للأمّة المصريّة. إنّ أوّل ما تكشفُ عنه هذه المقولة هي تميّز الشعب المصري عن غيره من الشّعوب. وإن كان الكاتب قد سلّ هذه المقولة عن سياقها الذي وردتْ فيه، فإنّه احتفظ بالدّلالة العامّة لها وهي خصوصيّة الشعب المصري التي تتجلّى بشكل أوضح في متلقيها الّذين يجسّدون الطّبيعة المصريّة البسيطة والعابرة للحدود. وإن السياق الذي كان السيّد يتموضع فيه أثناء كتابة هذه القصّة ينهض دليلا على هذا التوصيف. فقد كان مثقّفا مهاجرا متواصلا مع آخريه دون تحفّظ، وكان أدبه هو الآخر كتابة عابرة للحدود، وتأثيرها على الذّاكرة العربية والعالمية لا يخفى على الإدراك. فإذا كانت الكلاب تصاحبُ القطط، ولا تنبحُ على الغريب، والقطط تصاحبُ الفئران ولا تؤذيها، فنحن نتحدّث عن شعب مسالم

---

(١٦) عبدالله الغذّامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط الثالثة ٢٠٠٥. ص ١٧.

(١٧) السيّد حافظ، أحبك قبل بعد أن تغيب الذّاكرة، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر" ص ١٢٣.

ومضيافٌ وعطاءاته كثيرة لأبنائه ولغير أبنائه. فهو لا يفرّق بين الغريب والقريب، والعيش المشترك لديه بمنزلة العقيدة. من أجل ذلك يحتجّ السيّد لدى الكويتيين الذين يميّزون المبدعين الكويتيين عن غيرهم ويخصّونهم بالجوائز الكبرى من دون المبدعين العرب، رغم أنهم السباقون لشعارات القوميّة العربية والوحدة والعروبة، فإذا هي شعارات خاوية تُطلَقُ من أجل الاستهلاك، وليس أكثر من ذلك. وقد كشفت إقامة السيّد في الكويت أن الخليجيين لا يعاملون العرب من غيرهم معاملة القريب باعتبار وحدة الدّين واللّغة والعرق والتاريخ. إنّها يعتبرونهم أجانب، ولعلّهم أقلّ شأنا من الغربيين المقيمين هناك من أجل تحويل ثروة العرب إلى الغرب. "الأجنبي هو غير الخليجي...والعرب كمان أجنبي ذي الخواجة أبو العيون زرقة"(١٨). السؤال الذي يترتّبُ على هذا الاحتجاج هو حول طبيعة المعايير التي يستند إليها الخليجيون من أجل تحديد ماهية الأجنبي. فإذا كان العربي من خارج الإقليم يعامل باعتباره أجنبيا، ويتعرّض للتّمييز العنصري من قبل بعض المسئولين، رغم وحدة اللغة والدين والتاريخ، ورغم الجوار الجغرافي، فإنّ المصريين عانوا أكثر من غيرهم من عنصرية الخليجيين، وكانوا دوما ضحيّة الخلافات السياسيّة بين الأنظمة العربيّة. لقد تعرضوا للفصل عن وظائفهم في الكويت وفي ليبيا وفي قطر وفي العربية السعوديّة، وكل ذلك بسبب خلافات سياسية بين الأنظمة الحاكمة. "يُعدُّ غياب التّقدير بدوره من أكبر المساوئ التي يمكن أن تضرّ بنا. سهلٌ على المرء أن يتحمّل كل المساوئ الخارجيّة مقارنة مع الاحتقار"(١٩). إذا كانت هذه الحقائق محبطة للعقل العربي، لأنه عجز عن تفسيرها، أو أنّه رفضها باعتبارها وضعا غير طبيعي، فإنّ الأمر قد يختلفُ إذا تعلق الأمر بالعلاقة بين الغرب والعرب. فالكراهية بين ذينك الطرفين، وحالة الحرب التي بينهما تجد تأويلها

---

(١٨) نفس المصدر، نفس الصفحة.

(١٩) تزفيتان تودوروف، الحياة المشتركة، ترجمة منذر عياشي، كلمة والمركز الثقفي العربي، ط الأولى ٢٠٠٩.ص ٣٤.

في النظام الدّولي الجديد، ذي الطبيعة الامبرياليّة والعنصريّة المستحكمة ضدّ كل ما هو غير غربي. "لماذا الدبابات الأمريكية تدوس العراقيين في بغداد، والدبابات البريطانية تدوس العراقيين الشيعة في الجنوب والدبابات الإسرائيلية تدوس الفلسطينيين في فلسطين والدبابات الروسيّة تدوس المسلمين في الشيشان، والعربي المسيحي في أوروبا يُهان لأنّه عربي.....لماذا كلّ هذا؟[٢٠] والجواب هو لأنّهم أجانب والأجنبي من منظور الفلسفات الغربية ذو تركيبة بشريّة ناقصة، وهو يتربّع على ثروة لا يستحقّها، ولأنه يرفضُ الحداثة الغربيّة فيجبُ أن يُحتلَّ حتّى لا يطال شرُّه الغربَ. العربي في نظر الغرب إرهابي وبربري وعنيف ومتخلّف ورجعي. فيجبُ أنْ يُحتلَّ حتى يُروَّضَ، وأن يُدرَّب على تقبّل الحداثة، ويُلَقّنَ العلوم الغربيّة. وإنّ مثل هذه الوقائع والأوضاع والسلوك العنصري من قبل الغرب يسبّب أزمة وعي حادّة لدى المثقفين العرب ويسبّب حيرة توشك أن تدفع بهم إلى حافّة الجنون. فرغم أن فلاسفة الغرب يجاهرون بهذه العدائيّة لشعوب الهامش، وعلى رأسها العرب والمسلمون، ورغم أن الحكومات الغربيّة تجاهر بتقدير فلاسفتها المتمركزين حول العرق الهندو-أوروبي، إلا أنّ الحكومات العربيّة تنقاد لإرادة هذا الغرب المتوحّش على حساب مصالح شعوبها. وإنّ استعداء هذه الحكومات لعلمائها ومثقفيها ومصلحيها، هو بسبب هذه الخيانة.

إن هذه النظرة إلى غير الأوروبين تجد تفسيرها في الفلسفات الأوروبية ذاتها وفي المشاريع الكولونياليّة التي لم تكتمل ولن تكتمل ما دامتْ روح المقاومة تنبض ببعض الحياة. والّذي لا يوجد له تفسيرٌ هو التمييز الذي يتعرّض له العرب في دول الخليج. نعتقدُ أنّ سلطة المال هي التي جعلتْ الخليجيين يشعرون بأنهم متميزون عن بقيّة العرب. فهم عربٌ أنقى من عرب آخرين، قد تكون دماؤهم خالطت عروقا هجينة ففقدتْ نقاءها وصفاءها، وذلك الذي حرمهم من

---

(٢٠) نفس المصدر، ونفس الصفحة.

عطف الخليجيين. يقول السيّد أن العربي الذي يغادر وطنه إلى وطن عربي آخر يجد نفسه أجنبيا[٢١]، ويُجيبه صاحب المقهى "دا احنا شعوب أونطه". إن بلاغة العبارة في عمقها الشعبي وفي حمولتها الإيديولوجيّة والأخلاقيّة. لقد فسدتْ طباع العرب، وهجرتهم قيم الكرم والضيافة والصّدق وحبّ الخير للآخر. ما عادوا خير أمّة أُخْرِجتْ للناس. فالمثقفون الكويتيون لم يفعلوا شيئا إزاء الظلم والتمييز الذي تعرض له مبدعو مصر الذين شاركوا في مسابقات أدبيّة وفنية واستحقّوا التكريم ولم ينالوا جوائزهم المستحقّة لأنهم غير كويتيين.

يعمل الأدب من خلال النّصوص وبأساليب فنيّة وجماليّة تخفي أنساقه ورسائله المشفّرة، وتمررها للجمهور العريض، الذي يتشبّع بها ويتكيّفُ وعيه ووجدانه وفْقها، دون أن ينتبه لخطورتها، فيبدو له الوضع على السطح طبيعيّا ولا غبار عليه، فالفقر قدرٌ مقدورٌ وأفضليّة الحاكم سنّة كونيّة يتعثّر الطّعن فيها. وبقاء الحال على حاله أفضل من استبداله.

"إن العمل الأدبي يُعتَبَرُ بالضّرورة وليس بالحصر كونا متماسكا مبنينا، وعلى أنّ هذه البنية ليستْ إبداعا فرديّا، ولكنّها إبداعٌ جماعي لذات فوق-فرديّة متميّزة"[٢٢]، وهذه الذّات فوق-الفرديّة هي الطبقة الحاكمة المتسيّدة، التي يدافع عنها أشباه المبدعين لأنّ مصائرها موصولة بهم. أو أنّها الطبقة النقيضة التي تسعى إلى تمرير رسائلها عبر خطابات أدبيّة مشفّرة.

إنّ تحالف "أشباه المبدعين" مع الطّبقة المتسيّدة يبدو منطقيا، يستجيب لمصالح الطرفين. فالسلطة هي التي تؤمّن طباعة الأعمال الإبداعيّة إذا كانت موالية لها، وتؤمّن نشرها وتوزيعها والترويج لها عبر وسائلها الإعلاميّة والدعائيّة الضخمة، والتي يفتقر إليها المبدعون الأحرار. هؤلاء بدورهم يواجهون خصومهم بنفس أدواتهم وبلغتهم التي يفهمها جمهور الطرفين. "فلا

---

(٢١) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢٢) عبد الرحمان بوعلي، سوسيولوجيا الأدب والرواية، دار الأيام للنشر والتوزيع، الطبعة العربية ٢٠١٥، عمان-الأردن، ص ٦٤.

سبيل إلى محاربة المعنى إلا بواسطة المعنى نفسه"[٢٣]. ثقافة الموالاة في مواجهة ثقافة المعارضة، والغلبة لليد الطولى، الأقدر على تحقيق المتعة الجماليّة لدى القارئ، هذه المتعة التي لا تخطر بالبال بمعزل عن المعرفة وعن السلطة. فمنذ فتوحات فوكو "ومسألة تداخل عناصر السّلطة مع عناصر المعرفة شيء موضع اعتبار، وكذا هو أمر علاقة المتعة معهما"[٢٤] لقد أظهرتْ تجارب الكُتّاب عبر تاريخهم الطويل أنّ الإبداع القصصي يرتكزُ أساسا على محاولة التوفيق بين العلاقات الاجتماعيّة التي تُحدثها البنية التحتيّة للإنتاج وبين المُثُل التي يصبو الفرد إلى تحقيقها في حياته. وإذا كان المبدع أو المثقف الّذي يمارس الكتابة ينطلق من واقع إشكالي، محاولا تجاوزه على مستوى التخييل، أو أنه ينطلق من واقع مثالي وخال من التناقضات، ليُشيد به فإنّه لا غنى له عن التشفير والتمثيل من خلال اللغة الأدبية التي تنتهك معايير الخطاب اليومي. إنّ النّصوص الأدبية لا تعكس العالم بطريقة مرآتيّة وإنما من خلال الميتا-لغة. والكلمات دوما معبّأة ومشحونة بمحتوى إيديولوجي ووقائعي[٢٥]، تقدّم لنا دلالة صريحة ذات غاية تداوليّة، ودلالة ضمنيّة هي جماليّة النصّ وأدبيّته، ودلالة نسقيّة ذات بعد نقدي ثقافي، وهي في جوهرها خطط للهيمنة وقوانين وتعليمات. وهذه الأخيرة شديدة التخفّي في النصوص وشديدة التأثير على المدى البعيد. ويُجهدُ الكتاب في انتقاء معاجمهم اللّغويّة بما يجعلها ترقى إلى مستوى الإيديولوجيّات التي يعبّرون عنها. وقد أبدع كاتب المجموعة التي بين أيدينا في انتقاء معجمه القصصي من الحضيض الاجتماعي كما من الفئات العالمة. وهما بعدان متحاوران، يتنازعان المكان المشتهى، يسعى أحدهما إلى دحض الآخر. كلاهما يتطلّعُ إلى المجد، "هذا الهوى الفلوت للباقي البالي من

---

(٢٣) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص ٣٦. نقلا عن إدوارد سعيد في "الاستشراق".
(٢٤) المرجع نفسه، ص ٢٤.
(٢٥) عبد الرحمان بوعلي، سوسيولوجيا الأدب والرواية، ص ١٦١.

الشّرعة الإقطاعيّة"(٢٦). كلّ جسد يتمدّد ويحاول أن يصبح سيّد المكان كله كما يتطلع إلى توسيع قوله، وإلى إقصاء كل ما يعيقُ توسّعه، ولكنه سرعان ما يقع تحت تأثير تطلعات مماثلة لأجساد أخرى تسعى إلى التمدّد وحيازة المكان كلّه.

شعريّة اللغة القصصيّة :

من أهمّ موضوعات القصة القصيرة سرد المغمورين والمعذّبين في الأرض. والقصّة القصيرة لم يحدث أن كان لها بطلٌ وإنّما لها بدلا من ذلك مجموعة من الناس المغمورين الّذين يبحثون عن مخرج لضائقتهم وقد يحوّلهم عجزهم إلى مجانين على هامش مجتمعاتهم. فمثل هذه التيمات هي التي تُمِدُّ المبدع بالمادّة القصصيّة وهي التي تقتضي معجما لغويّا منسجما مع الحقل الدلالي للاشتغال الجمالي والأدبي.

في هذا المبحث نسعى إلى تحليل معالم جمالية اللغة القصصيّة. هل ترقى هذه اللّغة إلى التعبير البليغ والقوي عن انحطاط العالم الذي يرشحُ باعتباره التيمة المهيمنة في جلّ عناوين المجموعة؟ ذلك ما نروم البحث فيه في الفقرات التالية. يمكنني أن أجزم بدءا أن العالم الذي نعيشه في رحم هذه المجموعة هو انعكاسٌ لواقع مختلّ، قادته تناقضاته العجيبة إلى حافّة اللاّمعقول، هو عالم غيبوبة وتيه بالنسبة للمجتمعات العربيّة وهو عالم اللامعنى والخبل بالنسبة للمثقّفين. وسواء أكنا في مصر أو في الكويت أم في المنامة، فإنّ المشهد واحدٌ في جوهره، لا يتغيّر فيه إلا الطّلاء الخارجي والأعراض البرّانيّة.

لم تعد بلاغة التعبير تعني الانسجام مع معايير البلاغة التقليدية ومراعاة القواعد النحوية والصرفية، ولم يعد المبدع مطالبا بلغة النخبة العالمة لكي يكون مبدعا من الصفّ الأوّل. فالصدق الفني فقد معناه التقليدي وانزاح باتجاه التوافق مع لغة الحضيض الاجتماعي وجماعة المغمورين.

انطلاقا من هذا المعطى النقدي نحاول رصد لغة القصة في هذه المجموعة

---

(٢٦) تيزفيطان تودوروف، الحياة المشتركة، ص٢٤.

ومدى مساهمتها في صناعة الدلالة النسقية والجمالية على حد سواء. ففي القصة التي نحن بصددها الآن نلمس أهم ملامح لغة القص التي تميز السيد من دون غيره من المبدعين العرب. نحن نعلم أنّ الفرق العام بين الرواية والقصّة القصيرة هو فرقٌ في الحجم؛ ومع أنه ليس فرقا جوهريّا، إلّا أنه موجود وحاصلٌ. الرواية تطوّر رؤية للعالم، بينما القصّة تفتحُ نافذة نحو العالم، نُطلّ منها فلا نرى إلا واجهة واحدة. إنّ قصص هذه المجموعة قصيرة، وبقدر ما هي كذلك نجدها غاية في الثراء والخصوبة في حقلها الدّلالي الّذي يسكن اللغة. إنّ الأشياء والمعلومات والأخبار التي يحجبها الكاتب عن شخصيّاته في القصة نجد لها عوضا في اللغة النوعية التي لا تتسع لها المعاجم، لأنّها لا تجد تأويلها إلاّ في السياق الاجتماعي والثقافي للمجتمع التي وُلِدتْ في رحمه.

لنأخذ هذه الجملة: "فتحت الدكان...مليء بالغبار والأوراق والأحبار... انقطعتُ عن العالم"(٢٧). هذه المقاطع السّر ديّة تختزل حالة نفسيّة شديدة التوتّر وكأنّها نتيجة اضطهاد نفسي وحيرة وجودية تحاول التواري والتخفي في رحم الزمن المندسّ في نقاط التّتابع التي تفصل بين الجمل السرديّة. كان الكاتب يستعجل الدّخول إلى مكتبه وفي نفسه حاجة للفضاءات المغلقة باعتبارها المكان الأكثر تلاؤما مع حالة التأمّل في الذّات والعالم الخارجي. كان مُعِرضا عن الواقع النثري المثير للاشمئزاز في العقول المفكّرة والنفوس الحيرى. وحتّى هذا الفضاء المغلق حمل بعض قذارات العالم الخارجي. غبار وأوراقٌ متناثرة. كلّ ذلك مدعاة للانقطاع عن العالم. الغبار يحجب الرؤية ويعمي البصيرة ويقبّح المشاهد، ويعيق عمليّة التنفّس ويلوّثُ البيئة. إنّه قبح عالمنا وفساد حالنا وعسر عيشنا والأوراق هي رمزٌ لحاجاتنا وذاكرتنا التي تصونُ وجودنا. كانت هذه الأوراق مبعثرة في المكتب دون ترتيب ودون نظام ...إنّها اختلال الذّاكرة واضطرابها و وعيها المشتّت. فالعودة إلى الرّحم الأول وإلى الطّفولة الأولى ،

---

(٢٧) السيد حافظ، أحبك قبل بعد أن تغيب الذّاكرة، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر.." ص ١٢١.

إلى أرض لم تُرتَكَبْ فيها جريمة ولم يَعْرَ ولم يجعْ فيها آدميّ أضحتْ حاجة ماسّة في وعي السيّد. أرضٌ يسكنها الإنسان بكلّ أبعاده الماديّة والروحيّة والعقليّة. هذه الأرض هي التي يتوحّد بها الكاتب ويتماهى معها. فإذا هي حالّة به، وهو متلفّعٌ بها. "العالم أنا...أنا العالم.....أنا العالم". عشرات المرّات يُذّكر ضمير الرفع المنفصل في هذه القصّة، للدّلالة على الانفصال المطلق عن عالم الناس المنحطّ وعن براءة الذّات منه ومن حقارته. إن الإمعان في ذكر ضمير لرّفع هو إمعانٌ في التّرفّع عن دناءة البشر وعن ظلمهم لبعضهم البعض. وهو دليل تضخّم الوعي بالذّات وبمغايرتها لسفليّة العالم وانحطاطه.

إنّها لغة تيار الوعي، لغة التّداعي الحرّ والمنساب للأفكار، والمتدرّج باتّجاه الطبقات السفلى للّلاوعي حين يكون الإنسان هو مركز الوجود بكلّ أبعاده. فلا فراغ فيه ولا نشوز ولا نتوءات؛ عالم دون معالم تحجبُ الرؤية وتُعطّلُ التّفكّر. لم يعد السيد يحتمل عالمنا المريض والموبوء بشهوة المال والسيادة. عالم الآخرين كلّ شيء فيه ضدّ كلّ شيء، حقائقه متعدّدة ومتقاتلة وخلافاته غير قابلة للتفاوض. "إنّه الوعي الحادّ باستيحاش الإنسان"(٢٨) في عالم تشعرُ فيه الذّات بالعزلة القاتلة، فالكلّ قد تخلّى عن الكل. وتتّضح هذه الحقيقة الفاجعة في قصّة "تنهيدة غد اليوم أمس" حيثُ نكتشفُ أنّ وجودنا دون نقطة ارتكاز نستأنس بها، ولا نملك إلاّ تنهيدة تمسح بنا أبعاد الزمن الثلاثة. فالغد يسبق اليوم واليوم يسبق الأمس. اللامنطق هو سيد الوجود. البعد الخطّي للزّمن مفّتتٌ، فاقد للمعنى، مادام مفصولا في حلقاته الثلاثة. لاحظنا أنّ الكاتب يلجأ إلى أسلوب التكرار للتّأكيد على انحطاط العالم وتشيء الإنسان وحقارته أمام حكّامه.

"الدستور يقولُ...الدستور يا رائق يا بني كلام...الوطن كلام...الوطن ليس ل(نا)...الوطن ل(هم)...كلّ الشّعب خدمٌ ل(هم)"(٢٩). هذا المقطع اللغوي الذي

---

(٢٨) فرانك أوكونور، الصّوت المنفرد، ترجمة محمود الربيعي، مكتبة الشباب، مصر ١٩٨٣. ص١٤..

(٢٩) السيد حافظ، تنهيدة غد اليوم أمس" ضمن مجموعة "لك النيل والبحر" ص ١٣٢.

يتشكّل من جمل قصيرة ومجزّأة، تفصلُ بينها فراغات، وكأنّ القاص يعبّرُ عن حالة إعياء أعجزه عن وصل أول الكلام بآخره، بدا مفكّكا غير متماسك، لمضارعة تفكك العالم وانحداره باتّجاه التشيّء والوضاعة. عالمٌ أُفرِغتْ فيه اللّغة من مدلولها الواقعي والوقائعي. لم تعد الكلمات تدل على الأشياء، فهي لا تحيلُ إلا إلى ذاتها في حلقة مفرغة، كناية عن عبثيّة الوجود في الزمن العربي الرديء والمتردّي. لم تخرج اللغة عن نطاقها الصوتي ولم ترتق إلى مستوى الكلمات الدّالة والمدلول عليها. فالدّستور كلامٌ، وهي عبارة مكررة في نفس المقطع التلفظي. أُسنِدتْ في المرة الأولى إلى الفعل "يقول"، وفي المرة الثانية إلى المصدر "كلام". والمصدر هو ما دلّ على حدث مفرغ من الزمن. فهو إذا اللاحدث ما دام خاليا من الزمن الوعاء الحقيقي للعمل. وتُكرَّرُ لفظة "الوطن" ثلاث مرات متتابعة. المرة الأولى يماهي الكاتب بين الوطن والكلام. وفي هذه الحالة الوطن لا يساوي أبعد من حروفه الثلاثة. إنه لا يعدو أن يكون ظاهرة صوتيّة وفي المرة الثانية ينفي أن يكون الوطن من حقّ عامّة الناس. فهو ليس ل(نا) ولا يحقّ لنا أن نتصرّف على أساس أننا مواطنون أصحاب حق، والذين يملكون الوطن يملكون أيضا سكانه من عامّة الناس، وهم يلجأون إليهم وقت الحاجة. أما ما عدا ذلك فهم أشياء تحفظ في الأرشيف وتوضع خارج الاستعمال. وفي المرة الثالثة يُذكَرُ الوطن باعتباره ملكا ل(هم). وعامة الناس عبيد لدى حكّامهم. إنّ العالم الّذي يُعبَّرُ عنه في هذه القصّة هو عالمٌ موحشٌ دون قيم، ودون معايير أخلاقيّة تضبط سلوك الناس فيه. إن القيم المهيمنة على هذا المجتمع هي قيم الرأسماليّة الهجينة، حيثُ تعيشُ الفئات الدنيا الاغتراب في أبشع تجلياته، ويشعر الضعفاء بأنهم معزولون ودون مقوّمات بقاء حقيقيّة، إنهم يتقوّتون بقدر ما يخدمون مصالح السيّد. إنّه وضع الغرباء والمهمّشين والمستبعدين "الّذين لا يلاحظهم أحدٌ، الّذين لا يرتقون إلى الوجود في أعين

مواطنيهم، فالفقير يدخل ويخرج من غير أن نلاحظه وهو في وسط الجماهير يجد نفسه في الظّلمة ذاتها التي يجد نفسه فيها مسجونا في كوخه"[٣٠]. عبّر الكاتب عن هذه المعاني من خلال لغة دالّة ومشحونة بأخصب المعاني التي تحملها الكلمات مجتمعة أحيانا وموزّعة أحيانا أخرى. ومن خلال العبارات المكررة بشكل متواتر وبليغ. كما عمد إلى توظيف العبارات العامية الموسومة بالانتماء الطبقي. فالشخصيّات تنطق بلغة مواقعها الاجتماعية للتعبير عن همومها. وهي السبيل الوحيد الذي يغني المؤلّف عن التدخل في خيارات شخصياته. إنهم يمثّلون أنفسهم وهم قادرون على ذلك بنفس القدر الذي يمثّل به المثقّفون أنفسهم. واللغة هي الجهاز المفاهيمي الكفيل بالدّفاع عن وجود الذّات وإثباته. فالمالك للّغة مالك لنفسه وقادر على تبوّئ موقعه ضمن الجماعة التي يقتسمُ معها الجغرافيا والتاريخ والقيم ويشاركها مصائرها.

ننتقلُ إلى الوراء للوقوف على ما آلت إليه الأمّة العربيّة والإسلاميّة من مفارقات عجيبة، تصبّ كلها في انحطاط العالم الذي هجرته إرادة الخير وهيمنت عليه ظلال الشر والرّذيلة. إنها الرسالة الكبيرة التي ترشحُ عقب قراءة هذه المجموعة.

"خرج نابليون بونابارت إلى الأزهر وارتدى زيا إسلاميا وأعلن إسلامه، فعينه الأعيان والتجار المصريّون والمسلمون خليفة وأميرا للمسلمين"[٣١]. لم يبق إلا أن يعلن جورج بوش إسلامه ويدخل إلى العراق "داعيا إلى الله بإذنه وسراجا منيرا" بدل أن يدخل غازيا. قد يكون أسلوب السخرية في التعامل مع أحداث التاريخ المأساويّة التي مرّت بها الأمّة الإسلاميّة أفضل قراءة للذّات، من أجل استرجاع وعي مستلب، وذاكرة مغيّبة وكرامة مستباحة. إن الحديث عن بونابارت الذي لا يُذكَرُ اسمه بمعزل عن الاستعمار، جنبا إلى جنب مع الأزهر الذي هو رمز الهويّة الإسلاميّة، لهو من باب إثارة السخريّة من هؤلاء الأعيان

(٣٠) تيزفيطان تودوروف، الحياة المشتركة، ص ٩٦.
(٣١) نفس المصدر، ص ١٣٤.

الّذين عيّنوا بونابارت أميرا للمسلمين. وقد يكون هؤلاء الأعيان من أصحاب العمائم لا يزالون على قيد الحياة وعلى رأس مؤسسة الأزهر، ولا يزالون يعينون القادة العسكريين أمراء للمسلمين، ويصنعون الفتاوى لمن يحتاجها، فلبونابارت أبناء وحفدة في مصر وهم أطهر الناس وأولاهم بالخلافة الإسلاميّة. وتنسجم هذه الأحداث مع ما يحصل في العراق، فالوطن العربي كلّه مسرحا للجريمة وللّلامعقول وللعبثيّة. "المثلث السني يقاتل في العراق والمستطيل الشيعي يشاهد ما يحدث، يا خيبة الأمّة الإسلاميّة، قالتْ بائعة الزبدة في الشارع"[٣٢]. ياء الندبة هنا للتّوجّع والتفجّع من الحالة الدراميّة التي حلّت بالعرب، فالكلّ يقاتل الكلّ ويكره الكل، والحقيقة ظلّت طريقها ورمتْ بنفسها في أحضان بائعة الزبدة في الشارع الشاهد على جرائم الإخوة الأعداء. الأمّة الإسلاميّة خائبة وحكامها خونة ومثقفوها مستضعفون وعامّتها مغلوبون على أمرهم. إنها حقائق كبرى اختزلها المؤلّف في لغة ساخرة وبسيطة وأحيانا عاميّة. وعظمة لغة هذه المجموعة تكمن في عفويّتها وسلاستها. إنها لغة مثقلة فكرا وتفكرا طولا وعرضا. تغوص في عمق التاريخ القديم والحديث وتستدرج وشائجه الخفيّة بالحاضر لاستشراف المستقبل الذي لا يكاد يبين لأن وعينا مشدود إلى الأسفل بكلاليب من حديد. إن تاريخ الأمّة العربيّة الحديث محبطٌ إلى حدّ الغثيان، وإن عمق جراحه لا تجد تعبيرها البليغ إلا في لغة الشّارع الشبيهة بالهذيان. فهي إلى الخبل أقربُ منها إلى العقل. "صدام مات، صدام جاي، صدّام موجاي بن لادن حي، بن لادن مات، بن لادن جاي اليوم"[٣٣]. أنه الهذيان الذي يستخلصُ أعمق الأثر الذي يحدثه هذان الرجلان في الفئات الشعبيّة الدنيا، إنّهما رمز القوّة والترهيب لدى الشعوب العربيّة ورمز الإرهاب والعنف والكراهيّة لدى الغرب. وهنا أيضا يعمد الكاتب إلى ظاهرة التكرار مزدوج الوظيفة. إنه يؤكّد القصد ويحدث إيقاعا صوتيا يعزّز

(٣٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(٣٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الدّلالة كما أنه يكثّف الحالة النفسيّة المسكونة بالرهبة والخوف الذي يثيره هذان الاسمان في الدّاخل كما في الخارج. ولعلّنا نذكر الرّهبة التي كان يحدثها ذكر الرّئيس صدّام حسين في نفوس العراقيين من الموالاة ومن المعارضة على حدّ سواء. إنها الصّورة التمثيليّة التي تستدعي كل الظلال والأحاسيس والأخيلة التي رافقت كلّ سنوات الحكم العراقي بما فيها السنوات التي شهدتْ كل حروب الخليج التي كان العراق محورها الأساسي. وإن اقتران اسم صدّام حسين باسم بن لادن هو من فعل القيادة الأمريكيّة التي كانت تماهي علمانيّة النظام العراقي بأصوليّة الإسلام السياسي. هذه المماهاة التي يُرادُ منها تقديم المسوّغ الأخلاقي لكل حروب أمريكا في الشرق الأوسط، هي التي طبعتْ سرديّة هذه الحالة بروح السخرية المبطّنة التي تنبعثُ من هذا المقطع. لقد ورد أشبه ما يكون بحديث النفس أو الهذيان الخافت للإثارة حالة الاندهاش والغرابة لهذا الجمع الغريب بين المتناقضات الأشدّ تدافعا وتباعدا.

إذا كانت اللّغة هي التي تصوغ موقفنا من العالم وهي التي تتلبّس بمشاعرنا وأحاسيسنا، وتتحمّل أفكارنا ورؤانا وتصوّراتنا فإنّنا نبحثُ جماليّتها من خلال مواقف الرّاوي وتجاربه مع محيطه الاجتماعي حيثُ توجّه صاحبنا إلى البنك لسحب بعض المال فوجده خاويا، ووجد نفسه مدانا. فتوجّه إلى صاحبه "محمد مختار"، وهو مقاول مليونير والتمس منه أن يعيره عشرة آلاف جنيه. "تنحنح...اعنذر...مال بالكرسيّ...واعتذر"[٣٤]. كان هذا الصّديق يتحدّث مع السيد عن مشاريعه الكبرى وأمواله الطّائلة، وكأنّه لم يتوقّع أن يُواجَهَ بطلب من هذا النّوع. لقد تفاجأ وشعر بحرج بالغ وكراهيّة في نفسه لهذا الموقف الذي وجد نفسه فيه. فلا شيء أشدّ على البخيل من أن تسأله حاجة من حاجاته، مهما طالت ثروته. وقد عبر السيد عن هذه الحالة النفسية بشذرات لغويّة متواترة ومتوتّرة ومقطّعة الأوصال، وهي تمثيلٌ لأفكار المليونير التي شتّتها طلب

---

(٣٤) المصدر نفسه ص ١٣٧.

صاحبه. فوجد صعوبة في لملمتها ولم يتمالك عن الحركة غير الإراديّة الكاشفة لما يختلجُ من حيرة بداخله. "تنحنح". وهو صوتٌ يحدثه المخاطَب، وفي مادّته الحرفيّة يتكرّر صوت الحاء، وهو صوت حلقي صعب المخرج كناية عن شدّة الحرج الذي يستشعره المليونير وهو يبحثُ عن العبارات المناسبة لتسويق ردّه في قالب اجتماعي مقبول. كما أنه يهدفُ كذلك إلى إشغال المخاطِب وإرجائه إلى حين يجد مخرجا مريحا لنفسه. ويتبع هذا الصّوت بحركة لاإرادية تعبّر هي الأخرى عن قلق اجتماعي عنيف، حركة أريدَ لها أن تداري الكراهيّة لهذا الموقف المباغت. هذه العبارات التي يصفُ بها السيّد حالة صاحبه في عبارات شديدة التركيز كانت مفصولة بفراغات تعمّق من حالة الحرج التي وقع فيها الطالب والمطلوب، وهي كناية عن الخواء الذي يتّصفُ به عالمنا.

بعد ذلك يتوجّه السيّد إلى صديق مقيم بالكويت، وهو "أحمد العدساني" ليطلبَ سلفة قدرها خمس مائة دينار؛ واعتذر هذا الصّاحبُ بدوره بحجّة أنّه يبني بناية ضخمة استنزفت ثروته. وفي قصّة "زهور وعطور...ودولار وحمار" يهاتف السيّد الشّاعر أحمد مطر العامل في مجلّة "صوت الخليج" ويطلب منه سلفة ماليّة فيجيب قائلا: "ربي معك ومعي"[(٣٥)]. بعد هذه الخيبات المتتالية في الدّاخل والخارج يقيم القاصّ مهرجانا للتبوّل احتفاء بانحطاط العالم. كيفما كان العالم تكون اللّغة. فالموصوف من جنس ما يوصفُ به. كان الروائي الجزائري رشيد بوجدرة كثيرا ما يلجأ إلى اللغة السوقيّة في رواياته الأولى بشكل خاص، فلما عوتبَ في ذلك اكتفى بأن قال: "طهّروا الواقع أطهّر لغتي". وها هو السيّد ينتقي اللغة المناسبة للحالة المناسبة. إن عالم السيد هو عالمٌ منحطّ خال من الصداقات، قد انهارت قيمه الاجتماعيّة، ولم يعد الناس يحفلون بما هو أخلاقي. فكل شيء مسلّعٌ ويوزن بميزان السوق. في المجتمعات الرّأسماليّة، في المتروبول كما في الهامش، يُعتَبَرُ المال هو صانع القوّة

---

(٣٥) المصدر نفسه ص ١٤٤.

الاجتماعيّة وهو أساس العلاقات بين الأفراد والجماعات. والإنسان الذي لا مال له لا يمكنه أن يحوز على القوّة التي تؤهّله لمكانة اجتماعيّة مرموقة، ولا يُسمَح له بعقد علاقات أو صداقات مع آخريه. فالرّوح الفرديّة هي العقيدة السّائدة ومبدأ اللّذّة والربح هما المهيمنان على فلسفة الأخلاق، في مجتمع قد هجرته الأديان وغابت عنه المثل الروحية والإنسانيّة. شعر السيد بهوّة سحيقة تفصلُ بينه وبين الناس، فاتّجه صوب البحر. "ألاّ يملك الإنسان لا صديقا ولا عدوا، فهذا هو الجحيم الذي يكابد فيه عذابات العدم المتصاعد بكلّ الأشكال"(٣٦). إنّ الّذي لا يبالي بي ولا يشعر بمعاناتي لا يمكنه أن يُقرّ بوجودي حتّى وإن أقرّ بأني أعيش إلى جواره. فالوجود هو خاصيّة من خاصيات الإنسان، والعيش يشمل كل الكائنات الحيّة، والفرق بين المستتويين لا يخفى على الإدراك. ويمضي السيّد لممارسة طقوس الاحتجاج على دونيّة عالمنا، وتراجع قيمنا إلى الحضيض من الوعي.

"أبولُ على بحر الإسكندريّة. وجدتُ بجواري عبد الله النّديم يبول أيضا تأييدا لي. وبيرم التونسي يبول أيضا..وسيد درويش يبولُ أيضا وإبراهيم عبد المجيد وتوفيق الحكيم. وقف طابور طويلٌ يبول على بحر الإسكندريّة. الإسكندريّة مبولة المبدعين"(٣٧). التبول فعلٌ رمزي يختزل إدانة صارخة لواقع موبوء وازدراء لعالم الناس المبتذلين الذين هيمنت عليهم شهوة المال وغيّبت عنهم مشاعر الصّداقة والمحبة، فلم يعودوا يبصرون إلاّ أناهم. إنّ مشاعر الإحباط من عالم النّاس هذا، ومن نفاقهم، واستغراقهم في عالم المال والأعمال وتجاهلهم لمعاناة الآخرين يجعل الحياة دون طعم ويجعلُ التّواصل مع النّاس متعذّرا. لكي تتحقّق السعادة لا بدّ من أصدقاء. إنّ وجودنا أمرٌ مرغوبٌ فيه، وإنّه بالمثل سيكون وجود الصّديق أمرٌ مرغوبٌ فيه ومشتهى بالدرجة نفسها. غير أنّ الذي يجعل وجوده أمرا مرغوبا فيه ومشتهى هو شعوره الواعي بخيريته؛ وهذا لا

---

(٣٦) تيزفيطان تودوروف، الحياة المشتركة، ص ١٣١.
(٣٧) المصدر نفسه، ص ١٣٧.

يمكن أن يتحقق إلا في العيش المشترك الذي يراعي مصلحة الآخر بالدّرجة التي يراعي فيها مصلحة الأنا[٣٨]. يعيش الإنسان في تفاعل مستمر مع غيره من الموجودات البشرية. فوجوده هو وجود بين آخرين. فالوجود البشري هو أساسا وحصريا وجود جماعي، وبدون الآخرين لا أستطيعُ أن أوجَدَ بصفتي إنسانا. إنّ الوعي بالذّات لا يحقّق اكتماله ونضجه إلاّ في وعي آخر بالذّات. "وكما أنّ الذّات لا قيمة لها إلاّ إذا اعترف بها الآخرون، على هذا النحو، فإنّ اكتشاف أيّ حقيقة كيفما كانت، حول ذاتي يتطلّبُ بالضّرورة وساطة الآخر، فهو شرط لا غنى لي عنه بالنسبة لوجودي، وكذا بالنسبة للمعرفة التي لديّ عن ذاتي"[٣٩]. ومن هنا ندرك عمق المأساة التي شعر بها الراوي لمّا لم يجد آذانا صاغية لضائقته الماليّة حتّى من أقرب الناس إليه وأقدرهم على مساعدته. إن تنكرهم لتقديم المساعدة لهو إنكار لآخريّة الرّاوي وتحويله إلى وجود عديم الجدوى، أو إلى كيان منقوص لم يكنمل بعد. من هنا يصطدم السيد بوحشة العالم وبؤسه، فيستنجد بلغة تُعبِّرُ عن خواء العالم ودنسه، وخلوّه من الكرامة والطّهريّة التي نادتْ بها الأديان السماويّة. إنه عالمٌ لا يساوي أبعد ولا أجلّ من فعل التبوّل في البحر.

تجد الإنسانيّة تعريفها الفعلي في التواصل بين البشر والتفاعل الإيجابي فيما بينهم. فالإنسانُ كائنٌ ناقصٌ، وقد وُلِد في عدم الكفاية، وهو فريسة حاجته الدّائمة للآخرين، ويبحثُ دائما عن التّتمّة الناقصة لوجوده لدى الآخرين، فإذا حُجِبتْ عنه هذه الحاجة التي تمم كفايته، فقدتْ الإنسانيّة أهمّ صفاتها وتحوّلتْ إلى وجود حيواني غير عاقل، وتحوّلتْ الحضارة إلى بربريّة وأُختُزِلتْ الثقافة في الطبيعة، وتخلّى الإنسان عن آدميّته. لكي يكون التوحّد والاكتفاء الذّاتي ممكنا بل وضروريّا ومسوَّغا لا بدّ أن تكون إمّا إلها مطلق القوّة، أو حيوانا يسدّ كل حاجياته دون الاستعانة بالآخرين. إن الحاجة إلى الآخر من أجل تحقيق

(٣٨) محمد بهاوي، في فلسفة الغير، إفريقيا الشرق ٢٠١٢ المغرب. ص ١٢٧.
(٣٩) المرجع نفسه، ص ٥٩.

الذّات هي من أهم مميّزات الإنسانيّة.

سنأخذ الآن نمطا آخر من أنماط لغة السيّد. واللّغة كما نعلم يتغير نمطها بتغير سياقاتها الاجتماعية وحيثياتها النفسيّة. فالمفردات والعبارات والجمل والوحدات السرديّة كلّها تتكيّف مع السياق ومع الحالة النفسيّة، ومع الظرف الاجتماعي للمخاطِب والمخاطَب كليهما. في قصّة "زهور وعطور، دولار وحمار" يقول الرّاوي ما يلي: "ذات صباح حيث استراحة الجراج اكتشفتُ أنّ شاذّا جنسيّا جلس على حجري وأنا جالسٌ على المكتب، وقال: قبّلني...تركت المكتب وهرعت إلى الشارع. يا إلهي..كم أخافُ من الرّجال الشّواذّ فكريّا، فما بالك بالشّواذّ جنسيّا"(٤٠). في هذا المقطع حافظت لغة السيد على تواتر مقاطعها وتسارعها، كناية عن الحركة النفسيّة المرتبطة بوضع اجتماعي وأخلاقي غير طبيعي. إنه مسخٌ للمجتمع الكويتي الهجين. فقد أصبح قبلة لكل الأعراق والقوميّات الغربيّة والآسيويّة والإفريقيّة. وظّف القاصّ لغة الوصف والكشف المثير للدّهشة. وعبّر عن هذه الدّهشة المشوبة بالإنكار بنداء الندبة "يا إلهي" والغرض من هذا النداء الإعلان عن هول المندوب وعدم احتماله والتوجّع منه، باعتباره أمرا غير مألوف وهو شاذّ وبغيض ومثير للغثيان والسخط. وقد ألفينا أربعة أفعال في الزمن الماضي وفعلا واحدا في الزمن المضارع وآخر في الأمر عندما التمس الرجل الغربي من السيّد تقبيله. وهو الفعل الذي دفع الراوي للاندفاع باتّجاه الشارع. إنّ كثرة الأفعال وتتابعها الحثيث هو لمجاراة الحركة النفسيّة التي تشكّل موقفنا من الواقع المعطى الذي يشارك الناس في صناعته دون مراعاة لفرديّتهم. فهو مجال العلاقات الاجتماعيّة والمرجعيّة الأخلاقيّة. تذكرنا هذه الحركة باتّجاه الشارع، باندفاعه باتجاه سيارته لما التمستْ منه امرأة صديقه أن يزورها في بيتها، فأعرض عنها بدعوى أنه لا يعاشرُ زوجات أصدقائه الجميلات خوفا من غوايتهنّ.

---

(٤٠) السيد حافظ، زهور وعطور، دولار وحمار، ضمن مجموعة "لك النيل والقمر" ص ١٤٢.

تتسارع وتيرة السرد إلى درجة التّوتّر والانقباض من هذا المشهد المخلّ بالحياء، وبالأعراف والأديان، ليعبِّر بعد ذلك عن خوفه من مجتمع يعجّ بالشّواذّ جنسيّا وفكريّا وأخلاقيّا. إنه مجتمع يدفعُ إلى العزلة والتوحّد. لقد دأب النّاس على وسم كلّ سلوك لا ينسجم مع متطلّباتنا وعاداتنا بالشّذوذ، وذهبوا في ذلك مذاهب شتّى لتبرير حكمهم الإقصائي. ومهما يكن فإنّ حالة الخوف التي أعقبت التحرش الجنسي تضخّمت لتتحوّل إلى حالة خواف من مجتمع شاذّ على مستويات متعدّدة. مجتمع تحوّل إلى تجمّع لجنسيّات مختلفة ومتنوعة وذات مرجعيات ثقافية شتّى. لقد كان الراوي يعمل مترجما في شركة متعددة الجنسيات، وهو متعوّدٌ على الاحتكاك مع محيط يعجّ بالاختلاف الثقافي. وإنّ المجتمعات التي تعيش التعدّد الثقافي تكون أكثر من غيرها عرضة للصراع من أجل البقاء، حيث تلعب فروق الهويّة دورها الفعّال في السعي نحو التفرّد. ولذلك عبّر الرّاوي عن خوفه من مجتمع قد غزاه الشّاذّون فكريا وجنسيّا وأخلاقيّا فغادر المكان ونأى بنفسه عمّا يسيئها.

وإذا كان عالم السيّد مليئا بالشواذّ فهو أيضا ملئ بالحمقى. وللتعبير عن هذه الظاهرة يستوحي السيد كنوز التراث، ويورد رواية للأوزعي عن عيسى على نبينا وعليه الصلاة والسلام. "بلغني أنه قيل لعيسى بن مريم: يا روح الله إنك تحيي الموتى؟ قال نعم، بإذن الله. قيل وتبرئ الأكمه؟ قال نعم بإذن الله. قيل فما وراء الحمق؟ قال: هذا الّذي أعياني"(٤١). وواضحٌ ما في هذه الرواية من روح فكاهة وسخرية لا يخطئها الإدراك من مجتمع غاب عنه العقلاء ففشتْ فيه الرّذيلة بكلّ أشكالها. يلجأ السيّد إلى أسلوب الشرح المعجمي المستوحى من كتب التّراث، كما يتناصّ مع الشعر العربي القديم، كل ذلك تنويعٌ أسلوبي يهدفُ إلى كسر نمطيّة الحكي والقصّ كما تعلّمته الذّائقة العربيّة وألفه القارئ.

<u>التّناص:</u>

---

(٤١) المصدر نفسه، ص ١٤٤.

التناصّ كما هو معلومٌ حضور نصوص سابقة في النصّ الرّاهن. ومن غاياته استحضار المعاني السابقة ووصلها بالنصّ الحاضر، من أجل صناعة دلالة مركّبة من أمشاج الماضي الذي لا يزال قيد التشكّل، واستشراف عالم غائب، لم ينضج بعد في المخيلة الأدبيّة. كما أنّه يهدف إلى تقوية النصّ الحاضر وتخصيب حقله الدلالي، وتجميل بنيته البلاغيّة باستعارات زمنيّة ومكانيّة تصنع فائض المعنى. انطلاقا من هذا المدلول نحاول وضع اليد على بعض موقع التناص ونحاول تفكيكها للنظر فيما جادت به هذه النصوص الغائبة الحاضرة. وسنختار تلك النصوص التي تخدم التيمة الأساسيّة التي شكّلتْ موضوع هذا المقال، وهي فكرة انحطاط العالم وكيف واجهه الراوي وحاول تجاوزه من خلال السرد والوعي المضاد. لقد جاء الردّ على انحطاط العالم وتشيء البشر بالكتابة، وأحسبها شكلا من أشكال المقاومة للشرّ بكلّ تجليّاته، وحيثما كنا. ففي مصر مثلا يبدو أن للسيّد خصوما شرسين في أوساط المثقفين، ولعلّهم المقصودون من قوله "أشباه المثقفين". ولعلّه لمّا كان شابّا جامعيا في أوج عطائه النضالي والفكري، وجد عقبات كثيرة من أجل عرقلة مساره الأكاديمي، ولم يتمكّن من مناقشة رسالته في الدكتوراه إلاّ بعد معاناة طويلة. ولمّا تمكن من رفع التّحدّي وقدّم عملا متميّزا استحضر قول الله تعالي: "قل جاء الحق وزهق الباطل، إنّ الباطل كان زهوقا"[٤٢]. فالحق هنا هو المكانة العلميّة والأخلاقيّة التي يحظى بها السيّد في الجامعات المصريّة، بدليل أنه أغنى المكتبة العربيّة بتراكمات إبداعيّة متميّزة ومتنوعة بشكل لم يحصل مع أديب عربي معاصر، رغم الحصار الإعلامي الذي ضُرِب حوله، ورغم المضايقات الماديّة التي أعاقت نشاطه العلمي، ورغم المساومات التي تلقاها من الحكومات المصريّة والعربيّة لكي يكفّ عن إزعاج سكينتهم، رغم كل ذلك ورغم ما خفي عنّا لحظة كتابة هذه السطور، فإنّ هذا المبدع الألمعي لا يزال يقدّم عطاءات ناضجة ومكينة تبعثُ

(٤٢) سورة الإسراء، الآية ٨١.

الروح في الجسد العربي الهامد. "أن يحسّ المرء أنّه تافه، فهذا يعود إلى حدّ ما إلى الإحساس بانعدامه، وأن يجعل أحدا تافها، فهذا يساوي تقريبا تسديد ضربة قاضية إلى أناه (...)، وعلى العكس من هذا إذا حقد الكلّ على المرء باستثناء نفسه، فهذه حالة مرجوّة ولا يفضي على العكس من ذلك مثل هذا الاحتقار العام إلى موت الأنا"(٤٣). إنّ خصوم السيّد في الإدارة كما في المجتمع، لا يرونه تافها، ولو كان كذلك لتجاهلوه، بل إنهم يرونه خطيرا، ولذلك أجهدوا أنفسهم لإقصائه. ولقد استمدّ السيّد من هذا السّلوك العدائي روح المكابرة والمقاومة والعناد، من أجل إثبات الذّات وتحقيق الوجود الذي يتخطّى مجرّد العيش.

أمّا الباطل الذي زهق، فلعلّه خيبة أشباه المثقّفين من تمكن السيد من مناقشة رسالته وقد راهنوا على تعطيلها قدر الإمكان. ومسعاهم هو مسعى باطلٌ لأنه لا يستند إلى حجج وجيهة. قد يكون السيد تعرّض لعراقيل إدارية وماليّة بسبب موقفه المناهض للنظام، وللمعارضة الشكليّة التي أنشأها النظام من أجل اكتساب مزيد من الشرعيّة.

"وبعد مناورات وسوء نيّة، كانت تعرقل السير العادي لتقديم أطروحتي الجامعيّة، وبعد صبر طويل ومعاناة مريرة، وبعد صمت حكيم ضبطتُ فيه أعصابي جاء الحق فتبينت الخيط الأبيض من الخيط الأسود"(٤٤). إن الخيط الأبيض بالمعنى الذي ورد ذكره في القرآن الكريم هو الفجر، وهو كناية عن ضوء النهار ووضوحه وجلائه، وانقشاع ظلمة الليل البهيم الذي يحجب الرؤية ويعمي البصر. وكل ذلك هو كناية عن الحقّ الذي إذا بان وظهر علا وساد وأفحم وجلّى البصر والبصيرة، وبدّد الباطل وسفّهه، فلم تعد له حجة ووجاهة يجادل بها. لقد بيّن السيد الخيط الأبيض من الخيط الأسود، وكشف زيف الإعلام الفاسد، وفضح نوايا السوء والعراقيل التي كانت توضعُ في طريقه من أجل

---

(٤٣) تيزفيطان تودوروف، الحياة المشتركة، ص ١٣١.
(٤٤) سورة البقرة، الآية ١٨٧.

منعه من إتمام مشواره العلمي. وكما يتنفس الفجر فيبدّد ظلمة الليل بوتيرة سريعة وحاسمة، كذلك يبدّد السيّد ظلال الشكّ التي أحيطتْ به، ويتمم مشروعه العلمي، ليكون فاتحة لعطاء علمي دافق. إن استحضار آيتين من آيات القرآن الكريم في هذا الموقع الاحتدامي بشكل لافت لهي استعارة بالغة القوّة وشديدة الكثافة، وعميقة الأثر في النصّ القصصي عموما. إن حضور نصوص قرآنيّة في النصّ الراهن من شأنه أن يثقل حقله الدلالي ويغني بنيته الفنيّة في مادّتها اللغويّة والتخييليّة على حدّ سواء.

نضع أيدينا الآن على قصّة قصيرة ذات نفس ملحمي عميق الدّلالة. إنها قطعة موسيقيّة مقتطعة من رحم الوجود الإنساني الممتدّ في الدّيمومة الأزليّة، يتصادى مع تاريخ الإنسان الأول الموصول بعصر النبوّات. قصّة "أشياء لا تحلم بالهجرة" على قصرها مثقلة بهموم البشر الذين يكابدون مرارة خيباتهم وأوجاعهم التي صنعوها بأيديهم في صراعهم من أجل البقاء. وقد وردت لغتها على درجة عالية من الشاعريّة، محدثة إيقاعا متناغما مع مهابة القرية المقدّسة التي يعود إليها محمد فاروق عائدا من هجرته التي دفعتْ به إلى البحث عن منجل يستأصل به الشجرة الملعونة التي تسمم حياة أهل القرية. قد يكون محمد فاروق هاجر خارج بلده بحثا عن المعرفة التي تؤهّله لمقاومة الشرّ المستفحل في بلده بفعل تغوّل الإنسان على أخيه الإنسان. لقد كان الفساد ينتشرُ في الأرض المصريّة والعربيّة عموما كما تنبت الأعشاب بين الصّخور لتغزو مزارع الفلاحين وتمتصّ جهدها. وإزاء هذا الوباء المستفحل، لا بدّ من رجل مُخَلِّص ينهض من أجل تطهير أرضه من أعشابها الطفيليّة. "يوجد في القصّة القصيرة دائما ذلك الإحساس بالشخصيّات الخارجة على القانون، والتي تقيمُ على حوافّ المجتمع، والتي ترمز في بعض الأحيان إلى شخصيّات من أمثال عيسى وسقراط وموسى"(٤٥). نبيان وفيلسوف، كلهم عاشوا من أجل خلاص

---

(٤٥) فرانك أوكونور، الصّوت المنفرد، ص ١٤.

البشريّة من الطغيان والفساد، والرّذيلة، كلهم عاشوا مهاجرين بحثا عن المعرفة والحكمة. تأخذ حياة الإنسان بعدها الحقيقي ووجهها المشرق بنور الله وجمال الكون عندما يعيش هذا الإنسان من أجل قضيّة عادلة، ويخسر كل أعراض الدّنيا من أجل هذه القضيّة. وقضيّة محمد فاروق هي استئصال أشجار الخشخاش التي تسمم الأرض الطيّبة. لمّا وصل قاربه إلى الشاطئ نودي أن "اخلع نعليك إنّك بالواد المقدّس طوى"(٤٦). هذا النداء الإلهي الذي يبارك رسالة موسى و يبعثُ فيه الحماسة والقوّة الروحيّة التي تمكّنه من أداء مهمّة التبليغ، هو نفسه الذي تضطلع به مريم وهي تنتظره على الشاطئ بشوق عجيب. "يا مريم، يا ابنة يعقوب، يا أخت يوسف وابنة آتون. يا رفيقة عمري...ها أنذا قد عدتُ ومعي المنجل العجيب والمزمار الحبيب الذي أعطيتني إيّاه كي أغنّي في ليالي العنف"(٤٧). وواضحٌ ما في هذه الأسماء من رمزيّة تاريخيّة ودينيّة مشبعة بالقداسة والطهريّة. وكذلك المهمّة التي نُدِب لها محمد فاروق هي مهمّة مقدّسة والأرض التي سينجز فيها مهمّته النبوئيّة هي أيضا أرضٌ مباركة. أنها أرض النبوات، وأرض العطاء والكرامات، ولا يحقّ للطّغاة أن ينعموا فيها بالسكينة والدّعة. لا بدّ من مقاومتهم واستئصالهم كما يستأصَل الورم الخبيث من الجسد المريض. واضحٌ أيضا ما في هذا النّداء المقدّس من غنائيّة ورومنسيّة دينيّة تتنفّس عبق التاريخ وتنفذ به إلى الجوهر من روح الإنسان، لتوقظ فيه جذوة المعرفة ونشوة العمل المفعم بالحب والتّضحية من أجل القضيّة. "بدأ يقطعُ الأشجار وتنهال عليه الرصاصات (.....) ومريم تتحسّس بطنها وتسأل نفسها: هل سيأتي المصطفى ليرث منجل أبيه؟"(٤٨). كما يقتل بنو إسرائيل الأنبياء والمرسلين ويطاردونهم، تقتل الأنظمة العربية مبدعيها الأحرار وتنفيهم وتشرّدهم، وتسقط عليهم كل الصفات المقبوحة. فهم

(٤٦) القرآن الكرين، سورة طه، الآية ٢١.
(٤٧) السيد حافظ، أشياء لا تحلم بالهجرة، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر"، ص٤٦.
(٤٨) نفس المصدر، ص ٤٧.

الخونة والإرهابيون والخارجون على القانون وهم الشرّ الماحق. غير أنها لا تستطيعُ أن تقتل الفكرة إذا نضجتْ وخرجتْ إلى الفضاء المفتوح وتلقّاها الناس لتفعل فعلها في القلوب والضمائر والوعي. تنتظر مريم "مصطفى" فالنطفة بلغتْ مستقرّها وأينعت وتشكّلتْ بشرا سويّا، وسيخرج ليرث منجل أبيه وبندقيّته وسينتقم له وللمغمورين الّذين غمرهم الطاعون بسبب الشّجرة الملعونة.

ننتقلُ إلى موطن آخر من مواطن التناص، غير أننا سنبقى مع تاريخ مصر ومع فراعنتها وأنبيائها. فذلك تاريخ لا تنقضي عجائبه ولا تجفّ أقلامه، وسيظل خزّانا دافقا للمبدعين وذاكرتهم التي لا تمحى، ولا يزيدها الزمن والتقادم إلّا خصوبة. يستحضر السيّد قصّم أمّ موسى التي أرضعتْ ابنها وألقتْ به في النيل بوحي من الله تعالى، ليلتقطه عدو له ولتكون نهايته على يديه وفي ذلك خلاصٌ لشعب مصر واسترجاع للكرامة وللثروة.

"وأوحينا إلى أمّ موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فألقيه في اليمّ ولا تخافي ولا تحزني إنّا رادّوه إليك وجاعلوه من المرسلين *فالتقطه آل فرعون ليكون لهم عدوا وحزنا، إن فرعون وهامان وجنودهما كانوا خاطئين* وقالت امرأة فرعون قرّة عين لي ولك لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتّخذه ولدا وهم لا يشعرون*"(٤٩). وردتْ هذه الآيات في قصّة "رجلٌ يسير في صندوق". ويشير هذا العنوان إلى المعجزة التي عاشها النبيّ موسى عليه وعلى نبينا الصلاة والسلام في مصر وتحديدا في نهر النيل. هذا النهر الرّمز الذي لا يُذكر بمعزل عن مصر وعن تاريخها وعن أرض النبوات والمعجزات. إنه أيضا رمز لثروة مصر القوميّة التي لا تنفذ ولا تبلى ولا تفلس. غير أن الرّاوي في هذه القصّة يطالعنا باختفاء هذا النيل في مكان مجهول، وأن الشعب المصري والعربي كلّ ه خرج للبحث عنه، وأنه قد رُصِدتْ جائزة كبرى لمن يعثر عليه. وقد تزامن اختفاؤه مع احتلال جنوب لبنان. لقد ضاعتْ مصر بضياع ثروتها وضياع

---

(٤٩) القرآن الكريم، سورة القصص، الآيات ٧-٨-٩.

سيادتها، وضاع جنوب لبنان، ف"أخذ إبراهيم الكرة الأرضيّة وأخذ يبولُ عليها"(٥٠) وعلى تصريحات القيادات العربية المهزومة وعلى مؤتمراتهم التي تشبه عويل الذّئاب في الصّحراء. وليس أبلغ من فعل التبوّل لإدانة أنظمة الخيانة والعمالة والاستبداد. جبّارون في بيوتهم خوّارون خارج البيوت.

إنّ هذا الرّضيع الذي سبح به النيل وألقى به في بيت عدوّ له، لهو المنقذ لمصر التي ضيّعت ثروتها وسيادتها، وباعت جزءا من الأراضي العربية مقابل سلام بطعم الاستسلام. هذا المنقذ الذي أدرك الشعب وهو على حافّة المجاعة والهلاك، فأنقذه، وجاء ومعه الخبز والأمل وبه استعادت مصر وهجها القومي وعزّتها التاريخيّة، ومجدها الفرعوني. "خرج المصريون يصرخون وإبراهيم يصرخ، هذا حكم فرعون الجديد ألم أقل لكم؟"(٥١). إنها التّوأمة بين ماضي مصر القديم وحاضرها الذي انبعث من تحت الرّماد. فالمقصود من التناص مع الماضي هو استجلاء الوشائج التي تصلنا به، وبيان عظمة هذا الحاضر التي استمدّها من تاريخه السحيق، وقدسيّته التي استوحاها من أرض الأنبياء والعظماء. إنها أرضٌ مباركة هذه التي لا تغادرها الذّاكرة الدّينية والتاريخيّة. إن عظمة مصر في أرضها وفي نيلها وفي رجالها الّذين لا يتخلّفون عن نجدتها كلّما تهدّدها خطر من أبنائها العاقّين أو من أعدائها الآخرين.

الخاتمة:

ما من قصّة مررنا عليها في هذه المجموعة، والسيّد في مصر أم في الكويت أو في دبي، أو في أيّ مكان من الوطن العربي، إلا خرجنا بقراءة مباشرة أو غير مباشرة، صريحة أو خفيّة، مفادها أن عالمنا منحطّ وأنّنا وصلنا إلى الحضيض الذي ليس من ورائه إلا الخواء والخلاء. عالمنا الذي باعنا فيه حكامنا إلى أعدائنا، لنتحوّل إلى عبيد في سوق النخاسة، نكابد شظف العيش ولا أحد ينتبه إلى أوجاعنا وآلامنا، نأتي إلى هذا العالم ونحن نصرخ ونغادره بصمت

(٥٠) السيّد حافظ، رجلٌ يسير في الصندوق، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر"، ص ٩٠.
(٥١) المصدر نفسه، ص ٩٣.

قاتل دون أن ينتبه إلينا أحد. إننا نعيش عزلة وجوديّة ولا نكاد نجد من يفهم لغتنا، ولا يردّ على نداءات الاستغاثة التي نرسلها في شكل قصائد للفقراء وأغاني للبؤساء، وصلوات للمتعبدين الذين كرهوا مجالستنا فاتّخذوا لأنفسهم صوامع وكنائس وراحوا ينتظرون مهديا طال انتظاره أو رسولا ميؤوسا من قدومه.

السيّد باعتباره صوت المثقفين صوّر انحطاط هذا العالم وفساد قيمه، وصراع الإرادات فيه. وعكس شعوره بالإحباط من الشعارات الجوفاء التي يردّدها المسئولون بكثير من النفاق والزّيف، ليوهموننا أنّ الأمور تسير على أحسن ما يُرام، وأنه ليس في الإمكان أفضل ممّا كان. في دول الخليج الذي يتربّع على ثروات لا يستحقّها، تقام التظاهرات الثقافيّة التي يشارك فيها كل العرب، وعندما يحين دور التكريم وتشجيع الكفاءات يقصى الأجانب من الغنائم، - والعربي من خارج الخليج أجنبي -، ويتعرضون لموجات التسريح من وظائفهم دون سابق إنذار، ولا أحد من المسئولين يبالي بحالاتهم الحرجة وبأوضاعهم المأساويّة داخل بلدانهم الأصليّة. إنّ التمييز الذي يعاني منه العرب والمسلمون من الشرق الأوسط ومن إفريقيا وآسيا داخل دول الخليج لم يجد أصواتا من الدّاخل تنكره أو تدينه، دع عنك أن تسعى لتغييره.

يصوّر السيّد أيضا الانحطاط الذي آلتْ إليه العلاقات الاجتماعيّة بين الأفراد، تلك العلاقات التي تتحكم فيها قيم الأنانيّة وحبّ الذّات والتّنكر لمقتضيات الصّداقة والأخوّة والجوار، وهي أهمّ القيم التي تدعو إليها الأديان السماويّة وأخلاق العقل الخالص. وقد استعرض السيّد ثلاث تجارب مع أصدقاء من أصحاب الثروات الطّائلة، حيثُ طلب منهم سلفة ماليّة، وكلهم امتنع بحجّة وبغير حجّة. وقد عبّر القاصّ عن هذه المضامين في لغة شاعريّة إلى حدّ الإدهاش، حتّى أنّه يُخيّلُ إلينا أحيانا أننا مع سمفونيّة تردّد أناشيد الإنسان المتمرّد الذي يروم حريّة دون حدود.

وأحيانا أخرى يلجأ السيّد إلى الرمز بالغ التخفّي، والذي لا يمكن فكّ شفراته دون العودة إلى التاريخ والنّصوص الدينيّة بسياقاتها التاريخيّة والمجتمعيّة.

إنّها رحلة شيّقة بقدر ما هي شاقّة، فهي لا تقدّم ثمراتها بسهولة، ولكل من طلبها. لا بدّ من إعمال الفكر إذا كنت في حضرة هذا العقل المقتدر الذي طوّع التاريخ واللغة والاجتماع رهن إرادته. فتجاربه بعيدة الغور، وأنفاسه يمكن تميّزها على مستوى المفردة الواحدة، كما على مستوى العبارة، أو على مستوى الأقصوصة الواحدة.

أ.د : إبراهيم بوخالفة

تيبازة في ٢٠١٨/٠٣/٣٠

حوارية اللغة القصصيّة

بقلم : أ.د ابراهيم بوخالفة

تمهيد

يعبر الإنسان بخصوصيّته البشريّة عن نفسه دوما بالكلام، وهي أهم ما يميزه عن الكائنات غير العاقلة. وانطلاقا من هذا الإدراك الفلسفي، فهو لا يكفُّ عن إبداع النصوص التي يمارس من خلالها عمليّة التفكّر والتأمّل في الكون والطبيعة، كما يمارس بالقدر نفسه علاقاته الاجتماعية مع الآخرين المختلفين عنه، والمنسجمين معه. ونحن في مباشرتنا لتحليل الخطابات التي ينتجها الإنسان باعتباره ذاتا عاقلة ومفكرة، ننشغل عادة برصد الحمولات الإيديولوجيّة التي تُشحن عبر اللغة الأدبية. والمقصود بكلمة إيديولوجيا في هذا السياق، هو تلك التأملات والانحرافات الخاصّة بالواقع الاجتماعي والطبيعي التي يحتفظ بها العقل ويعبر عنها، ويرسّخها في الكلمات والرسوم والخطوط، وفي أي شيء دالّ. وفي هذه الدراسة سنحاول تتبع اللغة القصصية باعتبارها علامات إيديولوجيّة فارقة، وتجليات حواريّتها وتجاوزها لوظيفتها الإشارية.

الخطاب القصصي مثله مثل باقي الخطابات الأدبيّة، هو موقف تفكر في العالم، وإعادة ترتيب لأشيائه وموجوداته وفق منظور إيديولوجي وثقافي، وحساسيّة جماليّة معلومة، وبالغة الأهميّة بداخل الخطاب. وكلّ ذلك إنّما يُنجزُ عبر اللغة المبنينة.

والكلمات من منظور باختيني هي ظاهرات إيديولوجيّة بامتياز، ووجودها كله مستنفدٌ في وظيفتها الإشاريّة. إنها تتضمّن أيّ شيء غير مرتبط بهذه الوظيفة، أو لا يدينُ بولادته إليها. تتجسد الكلمات من خلال عمليات التلفظ، والذي من أهم مظاهره حواريته. فهو يقتضي طرفين اثنين على الأقلّ لإنجاز عمل تواصلي منتج للدلالة، ويعبر عن موقف إيديولوجي من العالم الخارجي. فكل خطاب يتحاور ويتفاعل مع الخطابات السابقة له، والتي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم أيضا حوارات مع الخطابات اللاحقة، والتي يتنبّأ بها ويحدس ردود فعلها، ضمن عملية استشراف تتردد بين الخفاء والتجلي.

يتعالق التلفّظ أيضا مع النصوص الراهنة التي يقتسم معها البنية التحتية للمجتمع الذي تتخلّق الخطابات من رحمه.

ومن هنا، فإنّ البحث في المعاني الظاهرة والمضمرة للخطابات القصصيّة للمجموعة التي بين أيدينا يقتضي منا الإمساك بأكثر من سبيل للوصول إلى الطبقات السفلى لهذه النصوص الأدبيّة المعقدة البنية. وسوف نجد في النقد الحواري للناقد الروسي الحديث ميخائيل باختين ضالّتنا المثلى. إنّ تنظيراته للقصة والرواية تقدم لنا منهجا واعدا لسببين اثنين. الأول هو حسن تخلصه من النقد الماركسي الدغمائي الذي يحول الأدب إلى خطابات إيديولوجيّة وادعاءات حزبية. والسبب الثاني أنه لا ينزلق إلى النقد الشكلاني الذي يحول النصوص إل بنيات نحوية وصرفيّة معزولة عن سياقاتها الثقافية والمجتمعية. ويقول باختين في هذا السياق أنّ دراسة الفنّ اللفظي تستطيع، بل وينبغي أن تتجاوز الصّدع القائم بين المقاربة الشكلية المجردة والمقاربة الإيديولوجيّة المساوية لها في التّجريد. إن الرغبة في التركيب بين طرفي الثنائية ظلّت حاضرة في كل أعمال باختين.

لا ينكر باختين أن الكلمات هي ظواهر إيديولوجيّة بامتياز، وأن ما تمثله الكلمة في دقة دلالاتها باعتبارها ظاهرة إيديولوجيّة، وباعتبار الوضوح البين لبنيتها الإشارية. كل ذلك يجب أن يعطينا المسوغ المطلوب كي نضع الكلمة في المستوى الأول لدراسة الأيديولوجيا، وليس في غيرها تتكشّفُ بشكل واضح الأشكال الإيديولوجيّة العامّة للاتصال الإشاري.

حكايات من الشاطئ:

سيكون منطلقنا قصة بعنوان "حكايات من الشاطئ"، ويتصادى هذا العنوان في بعض مفرداته مع عنوان المجموعة كلّها، حيث يلقي كل من البحر والنيل والشاطئ بظلال كثيفة على البنية العميقة للمتن القصصي.

القصة القصيرة بعنوان "حكايات من الشاطئ" تقتبس حقلها الدّلالي من اللغة النوعيّة ذات الخصوبة العالية، والاشتغال الرمزي المدفوع إلى حدوده القصوى. من الناحية البنيويّة الشكليّة جُزِّئت القصة إلى أربعة مقاطع سرديّة متتالية، لا تلتقي دلاليّا إلاّ على مستوى البنية العميقة للقصّة.

ورد المقطع السردي الأول بعنوان "الطوفان"، وورد الثاني بعنوان

"الجراد"، بينما الثالث والرابع وردا تحت عنوان "النمل" و"الضفادع". واللاّفت أنها كلّها عناوين مستوحاة من التراث الإنساني والثقافي لمجتمعات من الماضي السحيق، الذي لا يمرّ دون أن يترك بصماته في راهن اللاوعي الجمعي للجماعات الإنسانيّة كلها. تغوص ذاكرة الكاتب عميقا في تاريخ الشعوب المنسي، وتلتقط جملة من الرموز اللغويّة، وتسقطها على الواقع المعاش الموجوع بالإحباط، والسقوط في العدميّة واللامعقول.

ينطلق الكاتب في سرد القصة انطلاقا من الشاطئ، وهو مكانٌ يفصل بين البرّ والبحر، بين الماء الذي هو رمز الحياة واليابسة التي هي رمز الجفاف والقحط والخواء. قد يرمز البحر أيضا إلى الهلاك والغرق والفناء في المجهول، وفي مقابل ذلك جُعل البر مكانا للنجاة والحيلولة دون مخاطر هذا البحر. لقد بدا الشاطئ في الاستعمال الأدبي حمّالا لجملة من المتناقضات لكونه الفضاء الثالث بين عالمين نقيضين. البحر بكل أهواله ومجاهيله وعجائبه والبر بكل تضاريسه ونتوءاته وأشيائه.

ورد ذكر "الشّاطئ" في سورة القصص باعتباره مكانا مباركا، نودي منه موسى عليه السلام إلى مهامّه النبويّة لهداية البشرية، وتطهير المجتمعات من مساوئها. "فلمّا أتاها نودي من شاطئ الواد الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة أن يا موسى إنّي أنا الله ربّ العالمين"[٥٢]. انطلاقا من النصّ المقدّس تحول الشاطئ إلى مكان لانطلاق المعرفة الإلهية والتحامها بواقع البشر وتعاطفها مع آلامهم وآمالهم. وغدا الشاطئ مكانا للأمن والسكينة. إنّ الغريق الذي يصارع الموج، إذا وصل إلى الشّاطئ فقد وصل إلى الأمان، وإنّ موسى عليه السلام لمّا ألقته أمه في البحر، ألقتْ به الأمواج إلى الشاطئ، ليلتقطه بعض خدم فرعون ويُنْقَلُ إلى القصر وفق العناية الإلهية المخبوءة. لقد تحول الشاطي في المخيال الشعبي والديني إلى استعارة بليغة، تتجاوز الدلالة العينيّة

---

(٥٢) سورة القصص، الآية ٣٠.

للمكان. إنه أرضٌ عذراء، يقع على تخوم بحر مهلك ومغرق، وبين برّ يطفح بمظالم الإنسان. وظف القاصّ عبارة "الطوفان"، وهي كلمة تستدعي حدثا أليما يعود بنا إلى الطفولة الأولى للبشريّة عندما أغرق الله قوم نوح وطهّر الأرض من رجسهم، ولم ينجُ منهم إلاّ المؤمنون الذين اعتلوا السفينة. وقد أشير إلى هذه الحادثة الأليمة في قوله تعالى: "ولقد أرسلنا نوحا إلى قومه فلبث فيهم ألف سنة إلاّ خمسين عاما، فأخذهم الطوفانُ وهم ظالمون"(٥٣). الطوفان هو الفيضان العظيم، والسيل المُغرق، والماء الغالب الذي يغمر اليابسة بكل موجوداتها، فلا يبقى شيءٌ على حاله. وقد جيء به عقابا لقوم نوح الذين طغوا في البلاد وأكثروا فيها الفساد، فاستحقوا العقاب الإلهي، وتطهرت الأرض من نجسهم، لتعيد البشريّة بناء حضارتها على أسس أخلاقية وعقلانية لا تتنافى مع السنن الكونيّة. الطوفان في هذه الحالة مزدوج الوظيفة. فهو عقاب للجماعة المفسدة، وهو تطهير للأرض من دنسها، وإعادة تأسيس للقيم الإنسانيّة النبيلة. إنه يحمل الدلالة ونقيضها، فهو انتصارٌ للحقّ وبيان لعجائب القدرة الإلهيّة، وهو هزيمة لقوى الشرّ وسحقٌ للفئات الظالمة.

والقصة التي بين أيدينا تستعرض زوجين اثنين في عالم منحطّ قد غابت عنه قيم الفرح، فغدا موحشا مقفرا. وقد اختزلت بعض المفردات هذه الروح السوداويّة التي يئست من عالم دون فضيلة، قد أنهكه الجوع، وأدمته الأغاني الخاسرة. "طفح القلب نشيدا بريا فوق أرصفة الجوع الحبلى بالأغاني....الخاسرة، لم يعد في النوايا الخبيثة خيرٌ"(٥٤). تحمل العبارة من المقاصد الإيديولوجيّة ما يتجاوز ملفوظاتها، وما يعْبُرُ بها من الخطاب الظّاهر إلى عقل المتلقي الذي يتأوّلُ اللّغة في إطار حاضنها الاجتماعي والثقافي.

لقد تحولتْ شوارع مصر إلى أرصفة للجوع، وتحوّلتْ أغاني الوطن إلى عويل في الصحراء، وأضحتْ النوايا الخبيثة هي العقل الباطن للناس الّذين

(٥٣) سورة العنكبوت، الآية ١٤.
(٥٤) السيد حافظ، حكايات من الشاطئ، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر والهرمُ" ص ٢٩.

أوهنهم الظلم وأوجعهم واقعهم البائس بفعل غياب العدالة. عانق محمود وردة واتّجها صوب البحر بحثا عن السعادة المفقودة. ألفيا سمكة على الشاطئ. استدرجت السمكة محمود إلى العمق، فابتلعه الطوفان، ولم تثنه صرخات الناس عن مصيره المحتوم.

هذه الغرائبية التي يستحضرها القاصُّ من أجل إغراق النص في مزيد من التصلب والتمنع، تتوسّلُ إدهاش القارئ وإرهاق عقله النافذ واستفزاز حساسيته الجمالية، هي من خصائص اللغة الشعريّة التي تتحاور مع نصوص سابقة وراهنة، من أجل صناعة الدلالة التي تنبثق من رحم الاستعارات. "فالتوجّه الحواري للكلمة ظاهرة تتصف بها أي كلمة بطبيعة الحال. إنه الوضع الطبيعي لأيّ كلمة حيّة"(٥٥). تستمدّ المفردات حياتها وبريقها ووهجها من خلال التلاحم مع ماضيها، ومن خلال ذلك التلاحم تضمن استمراريتها وتجدد مقاصدها، فاللغة كلها مخترقة بالمقاصد. لقد مرت كلمة "الطوفان" بمراحل عديدة وظلت دلالتها تتوسع ونبرتها تتغير بحسب المتكلم، وبحسب وضعه الإيديولوجي وموقعه الطبقي وبحسب حالته النفسيّة. إن الكلمات ذات غرابة نابعة من ماضيها المشحون بمرجعيات لا تمتّ إلينا بأية علاقة. والمتكلم الذي يستحضر هذه المفردات الغريبة يحولها إلى قاموسه "حين يملؤها بقصده ويتملكها ويزجّها في اندفاعاته المعنويّة والتعبيريّة"(٥٦). إنّ استحضار كلمة الطوفان هو استحضار لحادثة كونيّة حوّلتْ مسار تاريخ البشريّة، إذ أن القرآن الكريم يحدثنا عن قوم خالفوا نواميس الطبيعة وعصوا الرسول عليه السلام، وأكثروا الفساد في الأرض، فاستحقوا أن يُزالوا من على وجه الأرض، ليكونوا عبرة للمجتمعات اللاحقة. والاستعارة واضحة في هذا السياق.

يجرّد القاصّ الكلمات من المقاصد الغريبة، وينتزعها من سياقها الحضاري

---

(٥٥) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاج، منشورات وزارة الثقافة في ج ع السورية، دمشق ١٩٨٨. ص ٣٠.

(٥٦) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص ٥٢.

الغابر، ويعبئها بقصديته الراهنة. "إنّ كل ما يدخل العمل عليه أن يغرق في الليتيه*، أن ينسى حياته السابقة في السياقات الأخرى. اللغة لا تستطيع أن تتذكّر إلا حياتها في السياقات الشعريّة"[٥٧]. وتظلّ موصولة بماضيها من خلال تيار الوعي، وأحيانا من خلال اللغة الحلمية، أو لغة اللاوعي الفردي للشخصيات الفاعلة في البنية السرديّة للحكي. إنّ الكلمات مشحونة دلاليا وذات وظيفة حواريّة "معبَّأة دائما بمحتوى إيديولوجي ووقائعي"[٥٨].

فالطوفان كلمة ذات ثقل تاريخي وحساسية دينية لا يخطئها الإدراك. إنها تشير إلى العقاب الإلهي الذي يتنزل على البشر جرّاء خطاياهم. كما أنها ـويا للمفارقةـ، تشير إلى انتصار الله إلى الفئة المغلوبة الموصوفة بالخيريّة. وفي القصة التي بين أيدينا تنفتح هذه المفردة على حقل دلالي شديد الخصوبة. فالطوفان قد يكون كناية عن الشر الذي يكتسح البلدان الواقعة تحت الاستبداد، وقد يكون كناية عن الثورة التي تهدّد هذه الأنظمة المستبدّة وتوشك أن تبتلعها. إنها مفردة تتوزعُ بين حقلين إيديولوجيين نقيضين، هما الواقع المنحط، والقوى المقاومة له. إنما مفردة تختزل رؤيتين للعالم نقيضتين.

المفردة الأخرى الموظفة توظيفا رمزيا وحواريا في هذه القصّة، هي مفردة الضّفادع. لننظر أولا في السياق الذي وردتْ فيه في القرآن الكريم الذي هو أكثر الكتب السماويّة تأثيرا في الذّاكرة الثقافية للعرب والمسلمين. ورد قول الله تعالى في سورة الأعراف: "فأرسلنا عليهم الطوفان والجراد والقمّل والضفادع والدّم آيات مفصّلات، فاستكبروا وكانوا قوما مجرمين"[٥٩]. الضفدع، هذا الحيوان البرمائي الصّغير الذي يشمئزّ منه الآدميون، هو جند من جنود الله، سلّطه على بني إسرائيل لينكّد عليهم عيشهم بما عصوا الرسول وأفسدوا في الأرض وأذلوا

---

(٥٧)-المرجع نفسه، ص٥٧.

*الليتيه في الأساطير اليونانيّة نهر الجحيم، ومعناه الحرفي النسيان.

(٥٨) عبد الرحمان بوعلي، مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب والرواية"، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط العربية الأولى ٢٠١٥. عمان، الأردن. ص ١٦١.

(٥٩) سورة الأعراف، الآية ١٣٣.

المستضعفين. لقد انتشرت الضفادع في فضاء اليهود لتدنيس حياتهم وتقبيحها، وتنكيدها. وفي نفس السياق ذُكِر الجراد، فأضحى بذلك علامة من علامات الشّقاء والتعاسة. فهجومه على الأرض يشبه هجوم الطوفان على اليابسة من حيث القوة والتّأثير، والرعب الذي يخلفه في أوساط المساحات المستهدفة. وحتى النمل، تلك الحشرات الضعيفة التي أجرى الله تعالى دلائل قدرته عليها، وتبسم لها سليمان عليه السلام، قد تحولت إلى أداة من أدوات العقاب الإلهي للمجتمعات الفاسدة والمفسدة.

هجم الجراد على قرية "الكفار بالخبز، الكفار بالحياة...الكفار بالله وبالإنسان. الكفار بالثورة والحرية"[٦٠]. فالمجتمع المستهدف بهذه الحشرات والحيوانات المدنسة للعيش، هو مجتمعٌ منحطّ قد فقد آدميّته، وغابت عنه قيم الخير، وعليه أن يتطهّر ويستعيد إنسانيّته. كان رؤوف الصفي يقتاد زوجته إلى الريف، بعيدا عن ضجيج المدن وصخبها وهمومها. وكانت هي متخوفة من هجوم الجراد على الريف وابتلاع كل خيراته. غير أن أسراب الجراد حولتْ وجهتها باتّجاه المدينة، وهي المكان الآهل بالبشر، والذي يجمع تناقضات البشر الأكثر سوءا وقبحا. إن المدينة هي فضاء فقد عذريّته الثقافيّة وغدا مكانا مستباحا ومخترقا في قيمه وهويته الحضاريّة. إنه تجمعٌ لل"كفار بالحياة وبالله وبالإنسان". وبدل أن تأكل أسراب الجراد الزرع ابتلعتْ العباد. هذا الجوّ الغرائبي المشحون بالرهبة والخواف من شأنه أن يصعّد من نبرة الملفوظات ويعمق دلالتها الإيديولوجيّة المضمرة. "وفجأة وجدتْ أمامها جريدة الصباح تعلنُ أنّ الجراد هاجم مدينة السكّان وأكل البشر بدلا من المزروعات، والإصابات خطيرة"[٦١]. لقد استعارتْ لفظة الجراد حمولتها الإيديولوجيّة من دلالاتها التاريخيّة المتعاقبة واستعمالاتها في النصوص السابقة والمتناسلة في السياق الغرائبي المثير لظلال من الدهشة الممزوجة بالرهبة.

---

(٦٠) السيد حافظ، حكايات من الشاطئ، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر والهرم.."، ص ص٣٠.
(٦١) المصدر نفسه، ص ٣١.

إن كلمة الجراد، مثلها مثل كلمة "الطوفان" أو "الضفادع" هي كلمات تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو العقاب الإلهي، والعذاب المستحق على خطايا الإنسان في حق أخيه الإنسان. والكاتب إذ يستحضر من هذا المعجم من رحم الذّاكرة الشعبيّة التي تضرب بجذورها عميقا في التاريخ المصري، يوعز إلى وضع راهن إشكالي، يوشك أن يغرق البشر بتناقضاتها المثيرة للجدل، في قطع من الليل المظلم.

يماهي الكاتب في هذا السياق بين نص مقدس وآخر مدنس. فإذا كان القرآن الصّادر عن الله تعالى هو الذي يقصّ القصص، ضمن عجائب قدرته، المثيرة للدهشة والغرابة ولكثير من الرهبة والخشية، فإنّ النصّ الحاضر المتشكّل من إفرازات الوضع البشري المنحطّ هو لوحة مدنسة عن وضع مبتذل رذيل، قد تلاشت فيه قيم العدالة والخير. هكذا تتشبع مفردات اللغة بالقصدية، وهي في حوار مستمر وخصيب مع تاريخها الطويل في المخيال البشري المتشكل في الوعي الديني والاجتماعي للناس.

إنّ تشكل البنية السرديّة بمثل هذه المفردات، وأخرى شبيهة بها، ليس بالأمر الخامل في مجال النقد الأدبي. إن مفردات مثل: (أغرق، السفاح، الكفر، تبكي، الويل، الأمر خطير)، تنسجمُ إلى حدّ بعيد مع البنية العميقة للنص، المثقلة بحمولة إيديولوجيّة غير خافية. فالأديب يركز موقفه من العالم من خلال اللغة الرمزية ذات الحقل الدلالي المنفتح على التاريخ. إنها لغة موصولة بماضيها منذ النّشأة الأولى، إن كانت للنّشأة الأولى بداية معلومة-، وهي تماما متفاعلة مع راهنها المأزوم بروح ساخرة ينبثق عنها ضوء باهت لا يكاد يبين عن شيء. فبينما يبتلع الطوفان "المدينة الساحلية التي ظهر بها السفاح منذ عشرين عاما، والتي ابتعلت الأرض أجمل أنثى فيها، والتي أكل أهلها الديدان في المجاعة الخامسة والسبعين بعد الألف" (.....)، كانت الحكومة "تعلنُ عن

استقبال شعبي ورسمي لحاكم البلاد"[٦٢]، الذي لم يعد يبالي بمعاناة شعبه، ولا يهتمّ بأوجاعهم مطلقا. فقد سيّج عالمة داخل دائرة مغلقة محاطة بكل أدوات السيطرة والقهر. إن لغة الاحتفاء الشعبي بالحاكم ولغة التهليل هي من أساليب السخرية من عبثيّة الوجود العربي. في الصفحة الواحدة من الصحيفة اليومية نُلفي مفردات من مثل: "الطوفان، الغرق، السفاح، الديدان، المجاعة" نجد سلة مفردا أخرى هي النقيض المطلق للأولى: "إشراقا، استقبال شعبي، ميزانية ضخمة". والكلمات "هي دائما عينة إيديولوجية"[٦٣]؛ ومن هذا الإدراك الحواري للغة القص، فإن العالم اللغوي الذي شيده السيد حافظ هو عالمٌ للصراع الإيديولوجي، الذي يستعرض تناقضات الواقع السياسي والاجتماعي المأزوم، من خلال جنس القصة القصيرة.

الطوفان يبتلعُ القرية التي ظهر بها "السفّاح" رمز الاستبداد السياسي والقهر الاجتماعي، وابتلع أجمل أنثى أنجبتها القرية. والأنثى هي رمز الجمال والبهاء الذي كان يزين القرية ويجمّل عيشها. لقد أضحى السكان قبل هجوم الطوفان يأكلون الديدان بفعل "المجاعة". أمّا الحكومة، فقد خصّصتْ "ميزانيّة ضخمة" لتعويض الخسائر، ولكن على الورق، وفي نشرات أخبار كاذبة.

يستحضر هذا المقطع السردي جملة من المفردات ذات الخصوبة العالية في المخيال الشعبي العربي. لقد عرف العرب خلال تاريخهم الحافل بالاستبداد والقمع سلسلة طويلة من السفاحين قديما وحديثا، وأنّ حياة هؤلاء لم تمرّ دون أن تترك أثرها في الذّاكرة الشعبيّة. وممارسة القتل كانت تتمّ عادة باسم الدين وباسم مصلحة الأمّة، وأمن الدولة.

كما أنّ مفردة "المجاعة" هي الأخرى قابعة في الوعي الجماعي للناس، بفعل الأثر الذي تحدثه في أوساط المحرومين من شروط العيش الكريم. وكثيرا ما

---

(٦٢) السيد حافظ، حكايات من الشاطئ، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر والهرم.."، ص ٢٩.
(٦٣) ماخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط الأولى ٢٠٠٩. القاهرة. ص١٨٣.

يضطر الناس إلى أكل لحوم الحيوانات الكريهة وأوراق الشجر والجيفة، تعلقا بأسباب العيش، وتحت ضغط الجوع المؤلم. هذا الجو المحموم، تحفزه لغة حواريّة تتعالق مع التاريخ الغابر لمفرداتها، وتستحثّ أجواءها الموحشة والموغلة في الغرابة.

في سرديّة "النّمل" أليغورة بليغة الدلالة. كما ابتلع الطوفان سكّان القرية، أكل النمل اللوحات المكدّسة في غرفة "فاروق حسني"، في باريس. بدأ المشهد بكلمة واحدة. "قالت له رفيقته الفرنسيّة أنني شاهدت في إحدى لوحاتك المعلقة نملة تزحفُ" "طفولة في عينيها"(٦٤)، تقابلها رجولة في عينيه، تبحث عن دلالة، عن معنى للأشياء في بلد يشعره بالغربة، وبفقدان الهويّة. تتردد في هذا المقطع السردي مفردات الغرابة بشكل لافت، وتتصادى هذه المفردات مع حالة هذيان وشرود ذهني يسكن الوعي الباطن للشخصيّة، قد غيّبه عن واقع متهالك في عالم منهار من أسسه. "انظر، ها هو النمل في أحد الأركان بالحجرة يزحف"(٦٥). غير أنّ شروده أخذ به بعيدا عن الخطر الذي يتهدد عالمه الأثير. "كان بالأنفوشي يضحك، ويجلس على البحر ساعات طويلة، أمام مراكب الصّيد يتنهد قلبه؛ نورس طائر فوق الماء، يحمل سمكة صغيرة أرادت أن تصعد على الجسر"(٦٦). لقد شغله هذا المقام الرومنسي عن النمل وعن لوحاته وعالمه الفني. فالجمال الذي يسكن الكون الفيزيائي أجمل من الجمال المتخيل، والمركون في أكداس من الخشب.

عندما عاد إلى غرفته وجد أنّ النّمل أكل اللوحات التي كان يهمّ بنقلها إلى المعرض. لقد محا النمل آثار الجمال المرسوم على اللوح، ليكشف عن زيفه. فإذا كانت اللوحات بما فيها من تجسيد لأشكال من الجمال، تمثل ألق الحضارة الغربيّة، وبريقها، وتمثل الحداثة الغربيّة بكل وهجها، فإنّ النّمل، على صغره

---

(٦٤) السيد حافظ، حكايات من الشاطئ، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر والهرم.."، ص ٣١.
(٦٥) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(٦٦) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

وضعفه، تمكن من الكشف عن زيف هذه الحضارة وضحالتها، وطلائها الخارجي الفاقد للمعنى والدلالة. الحضارة الغربية دون عمق ودون جوهر؛ إنها مجرد أعراض لا تثبت أمام اختبار الزمن والعوائد، لأنها لا تهتمّ بالإنسان بل تعمل على تشييئه، وتسليعه، وتحويله إلى أداة لإنتاج المادّة ومراكمتها من أجل الربح.

لقد تمكن القاصّ من خلال استحضار جملة من المفردات من الذاكرة الدينية والشعبية من تشكيل ملامح رؤية للعالم، وهي وإن كانت مختزلة إلى حدودها القصوى، بحكم اندساسها في الطبقات السفلى للغة، إلاّ أنها قابلة للإدراك النقدي.

التعدد الصوتي في قصّة "عندما تحول المواطن فوزي الدسوقي إلى سياسي":

التعدد الصوتي أو البوليفونيّة، يُقصَدُ بها في النقد العربي المعاصر الكلمة في الرواية والقصّة والتي تُعَدُّ (بوصفها ملفوظا جماليّا، وهي تُسند إلى شخصيّة معيّنة)، تعبيرا مستقلاّ عن فكرها الخاص، أو توجهها الإيديولوجي بمعزل عن كلمة الكاتب وسطوته. إذ تقف هذه الأخيرة على قدم المساواة مع كلمة الشخصية.

تُفهَمُ الكلمة في القصّة على أنها الخطاب بوصفه حاملا للأفكار والرؤى والتحيزات الفكريّة. غير أنّ هذا الإدراك لمعنى الكلمة في مجال التعدد الصوتي، والذي يوحي بوجهات نظر متعارضة لا يجب أن يتوقف هنا. لا بد من فحص التعدد الصوتي انطلاقا من داخل الشكل المعماري للعمل الإبداعي، لا الشّكل التّأليفي، "ومن ثّم ندرك أنّ المسألة لا صلة لها بالجانب المادي للسان الذي يتصل بالتعبيرات الخارجية (الحوار) التي تتكفل بحمل الأفكار، وإنما بالموقف الأخلاقي الذي يعبِّرُ عمّا هو قيمي"(٦٧).

ينبغي مراعاة بعض المحددات الضرورية لفهم التعدد الصوتي، ومن أهمها

(٦٧)-عبد الرحيم جيران، مجلة القدس العربي، WWW.alqudsco.uk/?p=370558.، ص٢

الوعي بالعالم، والإدراك للذات والعالم الخارجي، وموقعها ضمن هذا العالم. والآخر النقيض الموضوعي لذاتي، وخصمي الذي يقف بإزائي من أجل محو صورتي وتشويهها.

لا يتعلق التعدد الصوتي إذا بإجراء أسلوبي مصطنع يتمثل في التعبيرات الخارجية، والوقوف عندها دون مراعاة البعد التجديلي من الوعي وفائض إدراكه للآخر.

يطالعنا فوزي وهو يحمل هموم أسرة وهموم طبقة، يبحثُ عن عمل فلا يجد إلا مساعد مخرج مسرحي عند علي رجب، المخرج الشهير في القرية. وهو عمل وضيعٌ في المخيال الشعبي، لأنه يحطّ من صاحبه. قالت له أمّه: "يا فوزي ليست هذه وظيفة يا بنيّ؛ منذ أن مات أبوك ونحن نريدُ أن تكون رجل بيت"(٦٨). العمل الفني في المخيلة الشعبيّة مضيعة للوقت وقتل للعقل وفسادٌ للدّين، وهو عند السلطة السياسيّة عمل عدائي، واستفزازي، يوجب المتابعة القضائيّة، والحجر على الحريّة. غير أنّ فوزي يداعبه الحلم بالنجوميّة، وأن يكون محطّ أنظار الجماهير. إنه يحلم بالزعامة، والصّعود الطبقي.

كانت أحلام اليقظة تراوده عندما نُودي من طرف أمن الدولة، هو وعلي رجب. ومرّت بذهنه كوابيس النظام وأدواته التأديبيّة. "ها هي المناجل والمشانق...ها هي الطعان والسهام والأحزان"(٦٩). إنّ الّذي أزعج سكينة الدسوقي وهو يحلم بالنجوميّة هو هذه التمثيلات اللغويّة البعيدة كل البعد عن أن تكون بريئة. المنجل والمشنقة والسهم هي أجسام فيزيائيّة ليس لها معنى خاص يتجاوز كينونتها الفيزيائية الغفل. إنّ لها وظيفة فحسب، وهي أن تلعب هذا الدور أو ذاك في الإنتاج، ومع ذلك فيمكن لها أن تتحول إلى إشارات إيديولوجيّة. يخطر بالبال هنا، وفي هذا السياق الرمزي، شعار المنجل

---

(٦٨)-السيد حافظ، عندما يتحول فوزي الدسوقي إلى رجل سياسة، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر يا أميرتي"، ص ٥٦.

(٦٩) السيد حافظ، عندما يتحول فوزي الدسوقي إلى رجل سياسة، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر يا أميرتي"، ص ٥٧.

والمطرقة، وهما شعارا الاتّحاد السوفياتي سابقا، حيثُ يأخذ المنجل والمطرقة معنى إيديولوجيّا محضا. ومن هنا يمكننا الاطمئنان إلى أن الأداة الفيزيائيّة يمكنها أن تتحول، ضمن تمثيلات أسلوبية معقّدة، ومضمرة، إلى رمز ثقافي مشيع بالدلالة الإيديولوجيّة. إن نسقا ثقافيا معقّدا يخترق وعي الدسوقي وهو يذكر المنجل أو المشنقة أو السهم. إنها أدوات للقمع والمراقبة والمعاقبة، إنها مرصودة ثمّة في الذاكرة السياسيّة للناس، تراقب كل سلوك عدواني سلوك يقوّض خطاباتها ويقاوم سردها.

يسأل رجلُ المباحث علي رجب "ما علاقتك بالسياسة؟ ويجيب علي بكلمات لا علاقة لها بالسؤال: "علاقتي بالفنّ". يصرّح رجل المباحث بخطاب التهمة الموجّهة لعلي رجب: "إنك تتعامل مع السياسة". يبدو أسلوب السخرية واضحا من طريقة التحاور بين متحاورين بينهما قطيعة لسانية لا تمر من خلالها اللغة المشفرة.

ثم يوجّه رجل المباحث السؤال إلى الدسوقي: "ما رأيك في النظم التقدّميّة؟". ويليه سؤال ثان: "هل تعتقد أن البورجوازيّة أفضل في حكم الشعوب؟". لقد بدا وكأن رجل المباحث مبرمج على أسئلة جاهزة لا تأخذ بعين الاعتبار الظروف النفسيّة والحالة الاجتماعيّة للمتّهم. غير أن الدّسوقي لا يفهم لغة محاوره. كانت القطيعة بسبب غياب أرضيّة اجتماعيّة وإيديولوجيّة مشتركة. ولذلك غابتْ اللغة المشتركة. عندما يتجاهل المتكلم شروط الخطاب، والتي من أهمّها أن يكون المخاطَب مالكا للغة المخاطِب، وأن يكون مستعدّا للتحاور، وقادرا على إدارته، فإن الحوار سيتحول إلى مناجاة عديمة الأثر على الخطاب القصصي عموما.

إنّ أول ما يُلفتُ انتباهنا ونحن ننصتُ إلى أسئلة رجل المباحث هو الاندفاع القوي للغته القائم على نمطيّة الأسئلة وكثافتها وجاهزيّتها للانبثاق السريع، والتوالد في خطيّة متتابعة ومتسارعة بشكل يوحي بالانفجار الدلالي من جانب واحد، ودون انتظار ردّ فعل من الآخر. ويكون الانبثاق قائما بذلك على ميزتين: الأولى هي ما أسماه باختين <<ظاهرة تعدد الأصوات اللغوية>> والثانية هي الترابط والتوالد لهذه العناصر اللغوية التي تنبثق من بعضها، وبالتقائهما تتجسّد

حوارية اللغة.

يتألّف سياق التلفّظ الخارجي من ثلاثة مظاهر: ١-الأفق المكاني المألوف لكلا المتحاورين (وحدة الشيء المرئي: الغرفة، النافذة إلخ). ٢-معرفة الوضع وفهمه، والمألوف أيضا لكلا المتحاورين، ٣-وتقويمهما المألوف للوضع"(٧٠).

وما هو واضح، فإن شروط الحوار غير متوفرة مطلقا بين فوزي الدسوقي ورجل المباحث. فلا المكان مألوف لدى الطرفين، ولا موضوع الحوار معلوم ومفهوم لدى الطرف المدعو. كما أن تقييم الطرفين للوضع التخاطبي بعيد عن أن يكون متطابقا. أثناء عملية التخاطب بين المتحاورين يجب التشديد على عبارة "المألوف لكلا الطرفين" لأنّها ميزة بارزة لإنجاح العمليّة التواصليّة بين الأنا والآخر اللّذين ينتسبان إلى الأفق الاجتماعي نفسه ويقتسمان نفس المعايير الأخلاقيّة. والواضح أن حالة الدسوقي مع أمن المخابرات لا تنسجم مع تلك القاعدة التخاطبيّة؛ بل إنهما ينتميان إلى طبقتين اجتماعيّتين تعيشان حالة عداء وترصّد.

بدتْ أسئلة رجل المباحث لفوزي الدسوقي رموزا مستعصية على الفهم وألغازا محيّرة أحدثت قطيعة صوتيّة بين طرفي الخطاب، الأمر الذي ألقى بالدّسوقي في معركة مع الذّات. ما معنى "البورجوازيّة"؟ الاقتصاد الحرّ، التقدمية. هذه المصطلحات لا تنتمي إلى المعجم اللغوي للدسوقي، ولا علاقة لها بموقعه الطبقي الأقلّوي. وقد شعر بالفجوة اللسانيّة بينه وبين رجال المباحث، ورغب في تجاوزها. ولذلك اقتنى مجموعة من الكتب الفكريّة والسياسيّة وعكف على قراءتها. وتمكن على إثر ذلك من امتلاك الحقل الدلالي الذي كان يفصل بينه وبين عالم السياسة. لقد أضحى قادرا على فضح حيل السلطة الاستبداديّة للهيمنة والقمع، لكل محاولات التمرد. وقد عمّق ذلك من عدائيته تجاه خطابات السلطة، وعمل على نشر أفكاره على جمهوره المسرحي، غير أن شريكه منعه

---

(٧٠) تيزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط الثانية ١٩٩٦، ص٩٠.

من ذلك، مفضلا تمرير ثقافة المقاومة من خلال الممارسة الفنية، تجنّبا لمتاعب الملاحقات الأمنيّة. ولم يلبث أن اعتُقِل عندما تحوّل إلى صوت ناشز في نظر السلطة.

أجهد الدسوقي نفسه من أجل تجاوز إعاقته الثقافيّة التي منعته من التجاوب مع رجل المباحث، فعكف على قراءة الكتب السياسية بنهم مثير للغرابة، وكأن القراءة قد تحوّلتْ إلى وجبات غذائيّة ما أن يتناولها الإنسان حتى يتحوّل إلى حالة امتلاء وتشبع ثقافي. "يومٌ فهم معنى البورجوازية"، "يومان فهم معنى كلمة رأسماليّة"[٧١]. وبعدها تحول إلى مناضل يسعى إلى نشر الوعي في الطبقات الشعبيّة. لقد مكنته ثقافته الجديدة من فتح حوارات نشطة مع محيطه الاجتماعي الذي لا يكف عن التوسع كلما اتّعت مدارك الإنسان ونضج وعيه. "في المقهى الذي يجلس به أخذ يتحدّث عن هزيمة طبقة...وعن تخلي الثوري عن حلمه أمام المغريات، وعن تحويل المثقف أمام المال إلى مجنون أو جبان، واختبار الصعب والصّعاب"[٧٢]. لقد اكتسب الدسوقي وعيا جديدا، بوّأه موقعا طبقيّا مغايرا لوضعه الابتدائي. وذلك جعله يتواصلُ مع محيطه بلغة نوعية. لقد شغل نفسه بمراكز اهتمام جديدة وارتمى في أحضان مواقع اجتماعية غير تقليدية. "جلس في المسرح يتحدّثُ مع الممثّلين عن الانتهازيين"[٧٣]، دون تحفّظ ولا مواربة. لقد كان متحمّسا إلى أن يعرف الناس ما يعرفه هو.

وها هو يقارع رموز السلطة، ويقاوم ثقافتها انطلاقا من عمله المسرحي، وانطلاقا من مجالسه الشعبية في المقاهي. في حوار مع الفلسطينيين اصطدم بقطيعة صوتية معهم بحكم الاختلاف الثقافي والطبقي، كتلك التي حصلتْ بينه وبين رجل المباحث. "عندما تحدثت مع الثري الفلسطيني في شارع سعد زغلول صاحب المحلات والملايين عن رؤيته الشاملة للمستقبل حدّثني عن سعر الدولار

---

(٧١) السيد حافظ، عندما يتحول فوزي الدسوقي إلى رجل سياسة، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر يا أميرتي"، ص ٥٨.
(٧٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(٧٣) المصدر نفسه، ص ٥٩.

المنخفض والذهب المرتفع، وعندما تحدثت مع الفقير الفلسطيني المطرود من غزة، حدّثني عن البيارات واللعب في الحارات وكل طفل خلفه خنجر فلسطيني"(٧٤). إن ما يُصطلح عليه بالوظيفة التعاضدية أو التعاونية في عملية التخاطب هي كل يُستَعمَل من اللغة بهدف الحفاظ على سيرورة ونجاح عملية التواصل بين المتخاطبين. وأحيانا يلجأ أحد طرفي الخطاب إلى خرق مبدأ التعاون، على غرار ما فعله الفلسطيني مع الدسوقي-، فيلجأ إلى التشويش على الطرف الثاني أو تجاهل رسائله، وتعمد سوء تأويلها وتحوير وجهة الخطاب وفق مقاصده غير المعلنة.

لقد عمد الفلسطيني إلى خرق عملية التواصل، بينه وبين الدسوقي تعبيرا عن رفضه لمنظوره الإيديولوجي. إنها القطيعة الصوتيّة بين المخاطَبين والمخاطِبين عندما تختلف المواقع الطبقيّة والتحيزات الثقافيّة بين أطراف العمليّة التواصليّة. إن كل هذا يجعل لغة الخطاب تختلف من شخص إلى آخر. يكشف هذا التباعد الاجتماعي المجسد لغويا وحواريا عن شرخ اجتماعي وأزمة وعي حادّة وخطيرة في المجتمعات العربيّة دون استثناء. فإذا كان المثقف هو ضمير الأمّة، وصانع ثقافتها ومنتج قيمها الروحيّة في الدول المتحضرة، فإنّ مثقفي الوطن العربي يعيشون العزلة القاتلة والتهميش، وكثيرا ما يُحالُ بينهم وبين الناس، وكثيرا ما يودعون السجون والمعتقلات إذا بدا وأنهم يشكلون خطرا على الخطابات الرسميّة للسلطات الاستبداديّة.

لقد أحسّ الدّسوقي أنّ جدارا إسمنتيّا فُرِض بينه وبين الآخرين. إهم لم يعودوا يفهمون نلفّظاته بحكم اختلاف الأوضاع الخطابيّة بينه وبين آخريه. فقرّر أن ينتقل إلى القاهرة بحثا عن موئل يلتئمُ مع وضعه الإيديولوجي والثقافي الجديد.

سألتْ نادية أباها عن أقواله التي كان يرددها أثناء مناجاته لذاته، فلم يجبها

---

(٧٤) المصدر نفسه، ص ٦٠.

لإدراكه أنها لن تفهم أحاديثه رغم قربها العاطفي منه. سألتْ عنه علي رجب فلم يجبها لنفس السبب، فاعتقدت أنه أصيب في عقله.

سافر الدسوقي إلى القاهرة لمّا أحسّ بالقطيعة والجفاء التواصلي بينه وبين مجتمعه. لقد حوّلته ثقافته إلى رجل غريب الأطوار وغير مفهوم ولا هو مقبول اجتماعيّا. "نصحه أصدقاؤه بالسفر إلى القاهرة؛ لا يمكن أن يعيش في جو مليء بالاستفهام؛ لا أحد يفهمه هنا"(٧٥). فتغيير الأرضيّة الاجتماعية للإنسان يمكنه أن يغير من شروط الحوار ووضعيات التخاطب بين أفراد المجموعة الواحدة. إنّ المكان الذي يضمّ إليه خصوما، يجعل التواصل بين عناصره مشحونا بالكراهية والخوف والتردد، وهي عوامل نفسيّة تقتل الرغبة في التواصل، وتدعو إلى تعزيز القطيعة. "إن وجود الإنساني في نفسه هو وجود في حالة حوار. في الوجود يجد المرء الآخر"(٧٦). انطلاقا من هذا الإدراك للوجود باعتباره عمليّة تواصل دائمة بين الذّات والآخرين، فإنّ الدّسوقي قد أُلْقِي به في منطقة العدم ما دام الحوار بينه وبين آخريه غائبا، بسبب غياب شروطه. لقد كانت القطيعة بينه وبين كونه متعدّدة الأوجه، فهي معرفيّة وإيديولوجيّة وعاطفيّة، واجتماعيّة. "متريسٌ من الأوهام والأحقاد، لا أحد يستطيع أن يلتمس دروب الحقيقة"(٧٧). ولذلك اختار الهجرة إلى القاهرة بحثا عن عالم منفتح يتقبّل أنواره، ويسعى مسعاه. لقد تحول الدسوقي إلى زعيم سياسي. كان يبحث عن جماعة يتواصل معها لتحقيق وجود يتجاوز الكينونة الفيزيائيّة. والإنسان كائنٌ إيديولوجي بالضّرورة؛ وكونه كذلك يدفع به إلى اختراق عوالم الآخرين وإزعاج سكينتهم ومحاولة تمثيلهم وتبني همومهم. إنّه مسعى يُتزاحم من أجله بالمناكب من أجل خلق مساحات اجتماعيّة حيويّة والهيمنة عليها. إنّ حبّ السيطرة العقليّة والوجدانيّة على الناس، لدى المثقفين

---

(٧٥) السيد حافظ، عندما يتحول فوزي الدسوقي إلى رجل سياسة، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر يا أميرتي"، ص ٦١.
(٧٦) تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ص ١٧.
(٧٧) السيد حافظ، عندما يتحول فوزي الدسوقي إلى رجل سياسة، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر يا أميرتي"، ص ٦١.

العضويين يرقى إلى مستوى الغريزة والمطلب الحيوي.

ارتمى الدسوقي وسط أمواج بشريّة لا توحي بأدنى درجات الألفة والقرابة. عالم سديمي مغلق يتوجّب اختراق أبعاده الزمانيّة والمكانيّة لفكّ شفراته التاريخيّة المتأبية على الوعي. "أطلّ من القلعة وجه طومان باي محملقا فيه"[٧٨]. طومان باي هو آخر سلاطين الدولة المملوكيّة البرجيّة التي حكمتْ مصر، وقد شُنِق على باب زويلة في القاهرة لأنه رفض التفريط في استقلال مصر عن الدولة العثمانية بزعامة السلطان سليم الأول. قاوم هذا السلطان العثمانيين مقاومة ملحميّة؛ غير أنه تعرض لخيانة أنصاره في اللّحظات الأشدّ حرجا، وأسلمه أنصاره للعثمانيين الذين شنقوه هناك. ولعلّ الدسوقي الذي استوقفه وجه الطومان باي "محملقا"، لدى دخوله القاهرة قد استشرف الشبه بينه وبين تلك الشخصيّة البطوليّة. فالسّمات الملحميّة في الشخصيّة المملوكيّة بادية للعيان، ، ورسوخ عقيدته وصلابة قضيّته القوميّة ليستْ محلّ تردد ولا ريب. والنظرة المحملقة التي بدتْ على وجهه دلّت على أنه تعرف على نظيره الذي هو من طينته، وقد يجد فيه العوض ويتابع مقاومة الشر بكل أشكاله، بغضّ النظر عن زمنه. فالشرّ لا يغيّر من شكله بتغير الأجيال. إنه مادّة مطلقة وخام. "سألوه عن سبب هجرته من بور سعيد إلى القاهرة، قال أبحثُ عن نفسي؛ ضحك رجل الأس طويلا....هل وجدتها في مقهى ريش"؟[٧٩]. إن توظيف ضمير الغائبين في فعل السؤال: "سألوه"، هو كناية عن الجهل والتجاهل واللامعنى. فهؤلاء البشر المستعبَدون والمسخرون لخدمة الأسياد يفتقرون إلى الوجود المستقلّ، ولا يحضون بتعيين هووي، وليستْ لهم أسماء يُذكرون بها. وإن غياب الاسم هو غيابٌ للوعي والذّاكرة، وللوجود العقلي المميز للإنسان العاقل والمفكر. ولذلك كانت أسئلتهم الموجّهة للدّسوقي المهاجر في سبيل قضيّة عادلة أسئلة نمطيّة وجاهزة، وصالحة لكل وضعيّات التخاطب، فهي مفرغة من الجدوى ومن فائض المعرفة. إنها أسئلة تُلقى لكي تشكّل إدانة

(٧٨) نفس المصدر ونفس الصفحة.
(٧٩) نفس المصدر ونفس الصفحة.

مسبقة لموضوعها. ولذلك كانت ممزوجة بالسخرية: "هل وجدتها في مقهى ريش"؟

إنّ الهدف من السخرية هو الحطّ من ثقافة الآخر، والتّشكيك في قناعاته المعرفيّة والأخلاقيّة. وقد تبينت هذه النوايا العدوانية من خلال نبرة المتكلم والسائل الذي يوجّه أسئلة مشحونة بنبرة متعالية. و"العلاقة بين المتكلم والسامع هي ما يحدّد عادة نبرة التلفّظ (....). لا تعرفُ النبرة بالمحتوى الموضوعي للتلفّظ، ولا باختبارات المتكلم وتجاربه، ولكنها تُعرَفُ بعلاقة المتكلم بشخصيّة شريكه (طبقته، أهميّته) إلخ"[٨٠]، وهما عاملان معرقلان للعملية التواصليّة بين رجل المباحث وفوزي الدسوقي.

الوضعية الحواريّة في قصّة "أحزان مواطن بلا عنوان":

تقتضي العمليّة التخاطبيّة بين الأطراف الاجتماعيّة جملة من العناصر الحواريّة ومن الشروط الموضوعيّة لخلق مناخ تواصلي يفضي إلى الوعي بالآخر والوعي بالذّات من خلال صورة الأجنبي تحديدا. فصورة الذّات لا يمكنها أن تنبثق إلا من رحم الآخر المختلف عني، هذا الاختلاف الذي يُجسّدُ عبر اللغة ومن خلال تمثيلاتها واستعاراتها. ولسوف نحاول دراسة الوضعيّة التخاطبيّة المُتشكِّلة في قصّة "أحزان مواطن بلا عنوان". واللاّفتُ من هذا العنوان أنّه يركّز عدسة السرد على مواطن غريب في أرض غريبة ومع بشر غرباء. لقد وردتْ مفردة "مواطن" في صيغة التنكير، ووُصِفَ بكونه حزينا وبلا عنوان. فهو إذا يفتقر إلى اسم وإلى عنوان ويفتقر إلى موئل يحتضن طفولته وخبراته واستيهاماته.

ذهب إلى بور سعيد يبحثُ عن غرفة يأوي إليها. وألفينا أنسنا إزاء وضعيّات حواريّة متعدّدة. الموقف الحواري الأول بين ذكي وصاحب النزل. وهو حوار الغرباء. أسئلة مقتضبة لا تزيد عن الحاجة إلى الخبر، خالية من كلّ قصديّة، وهي إلى ذلك تقتصر على الجانب التدواولي، ولا تتعدّاه.

---

(٨٠) تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ص١٠٧.

-ما اسمك؟

-ذكي.

-ماذا تريد؟

-أبحثُ عن حجرة !

-هناك حجرة بها أربعة أسرّة، ستدفع خمسة عشر قرشا.

-موافق[٨١].

ما يُلاحظ على هذه الأسئلة أنّها مقتضبة وسريعة وخالية من البعد الحواري ومن الدفء الإنساني. وكأنّ السائل يكتفي بافتكاك الخبر لينكفئ على ذاته، ويعايش همومه بمفرده، وكأنّ صاحب النزل يكتفي بالجواب الذي يفي بحاجة الزبون. الحوار إذا في حالته الأولى ذو أهداف تداوليّة، لا يجاوزها إلى البعد الإنساني. وقد أفضي هذا التواصل إلى حوار آخر بين ذكي وزبون آخر، وهو أيضا خال من كلّ حميميّة، دفعتْ إليه حالة القلق والأرق التي استبدّتْ بذكي وهي غرفته، ودون أن تكون مقدّمات للحوار سأل:

-"أين وزارة الحربيّة؟

-لا أعرف.

ونظر إليه مبتسما (وهي ابتسامة تشي بالسخرية أكثر ممّا توحي بالمجاملة).

-أين وزارة الإسكان؟

-لا أعرف"[٨٢].

إنّ نبرة التلفّظات الصادرة عن المسئول (لا أعرف) توحي بأنه لا يرغب في متابعة العمليّة التواصليّة التي فُرِضَتْ عليه، وكذلك السّائل ومن خلال تنبير أسئلته ومن خلال اقتصاد لغة الخطاب عموما لا يرغب هو الآخر في تمديد العمليّة التواصليّة إلى آفاق إنسانيّة حميمة.

---

(٨١) السيد حافظ، عندما يتحول فوزي الدسوقي إلى رجل سياسة، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر يا أميرتي"، ص ٨٠.

(٨٢) السيد حافظ، عندما يتحول فوزي الدسوقي إلى رجل سياسة، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر يا أميرتي"، ص ٨٠.

إنّ الحالة النفسيّة لذكي، ذلك الذي جاء يبحثُ عن هويّة، وعن موئل وعن تاريخ تربطه به ذكريات طفوليّة، وحالة القطيعة التي يشعر بها مع محيطه القريب والبعيد، جعلته يقلّصُ الحوار مع جواره حدوده الدّنيا؛ وينهضُ ذلك دليلٌ على برودة العلاقات الإنسانيّة في المجتمع المصري الذي تخلّقت فيه هذه القصّة.

الشرطيّ الذي بدا وكأنه يعرفُ ذكي هو الآخر يوجّه إليه سؤالا ممزوجا بالدّهشة والسخرية. والمكان الذي يتواجد فيه الموطن لا يمكن أن ترتاده إلاّ فئة نوعيّة من النآس، وهي طبقة الحكام والموالين لهم. أمّا ذكي فإنّ وجوده هناك هو موقف شاذٌّ ومثيرٌ للسخرية.

- "ما الذي أتى بك إلى هنا؟

- أقابل الوزير.

- الوزير مرة واحدة"؟[٨٣].

سؤال مشوبٌ بالإنكار في مجتمع لا يؤمن بالأبواب المفتوحة، ولا بالديمقراطيّة ولا بكرامة الإنسان بمعزل عن انتمائه الطبقي. فالذي يصنع هالة الشخصيّة هو موقعه الطبقي، وهو الذي يصنع ثقافته ووزنه في المجتمع أيضا. لقد حوّل النظام في الدول العربيّة أفواجا من البشر إلى آخرين يدوس عليهم بالنعال. وهذا هو الذي جعل العلاقات الاجتماعية في المجتمعات الطبقيّة وفي ظلّ الأنظمة المستبدّة، تفتقرُ إلى الدفء الإنساني.

أشار إليه الشرطيّ أنه لا يُسمَح له بمقابلة الوزير، وعليه أن يكتب رسالته، ويلقي بها إليه أثناء مرور موكبه. أدرك ذكي أنه من طينة تجعله ممنوعا من الاقتراب ممن هم من سلالة النبلاء. لا مجال للجمع بين فئتين بينهما اختلافٌ طبقي وثقافي لا يمكن رأبه، ولذلك وجّه خطابه للأموات. "نظر أمامه ليجد عرابي وقد وقف على التمثال، فصرخ...يا عرابي يا أحمد عرابي"[٨٤]. إنها

---

(٨٣) السيد حافظ، عندما يتحول فوزي الدسوقي إلى رجل سياسة، ضمن مجموعة "لك النيل والبحر يا أميرتي"، ص ٨٠.

(٨٤) المصدر نفسه، ص ٨١.

صرخة لوعي ممزّق بين ماض مشرق، وحاضر منحط. غير لأنّها لم تولّد أثرا إيجابيّا ولم ترو ضمأ للحوار. إنّه وضع تخاطبي مبتور آل به إلى مونولوج هذياني على تخوم منطقة الجنون. وضْعٌ أفقده الإحساس بالزمان والمكان وأفقده الحسّ الإنساني الذي يقرّبه من الآدميين ويجعله مستأنسا بحضورهم. "إنه في يوم الخامس والثلاثين من الشهر الرابع عشر على ضفاف النيل، جلس معه الحزن والخبز والأشواق، نظر للنيل وبكى"(٨٥). كانت نظرته إلى الناس غريبة، فبدا له الناس كلهم غرباء، وهو عاجز عن التواصل الطبيعي معهم. إنها حالة اغتراب حادّة أفقدته الإحساس بوجود الآخرين وفقد التواصل الطبيعي معهم.

التقته مذيعةٌ واستفزّته بسؤال نمطي وجاهز، حسبه طوقا للنّجاة فتعلق به. "ما اسمك؟

- ذكي.

-ما الّذي تحمله؟

-خطابٌ إلى مسئول وزارة الشئون الاجتماعية.

-ما رأيك في القاهرة"(٨٦)؟ كانت أسئلة مستعجلة وجاهزة، وكأنها لا تنتظر إجابة، فالسؤال يتضمّن الإجابة في ذاته. كانت المذيعة مبرمجة نحو خطاب سياسي موجّه لا يحتمل التّأجيل ولا إعادة التوجيه. لقد انتهكتْ معايير المحاورة منذ البدايةِ عندما تجاهلت رده، ومضتْ حيثُ أُمِرتْ أن تمضي. كانت تعقيباتها لا تتناسب مع أجوبته، ولا علاقة لها بها. بل إنها تعليقات تبعثُ على السخرية والدّعابة والفكاهة، على قدر فجاجتها وتدني مستواها العقلي والأخلاقي. إذْ بينما كان ذكي يعاني من مرارة التهميش والتحقير من قبل رموز الدولة، تمعن هي في تمجيد من كانوا سببا في محنه وعذابه. "إنّه يمجّد القيادة التي راعتْ كل المقاتلين"(٨٧). تكمن روح السخرية في هذه العبارة من كونها النقيض

(٨٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٨٦) المصدر نفسه، ص ٨٢.
(٨٧) المصدر نفسه ص ٨١.

المطلق لواقع الحال. فالإعلام بارع في التعمية على الحقائق وشحن المواطنين بالأكاذيب التي تحاول تبييض وجه النظام وتلميع صورته. أعاقت المذيعة عملية التواصل مع ذكي، فانسحب بعيدا عن المكان، في مناجاة وحوار مع الذّات الموجوعة بآلام المسحوقين وتعاستهم. "يا ليتني لم أولد يوما ولم تلدني أمّي. ليتني أعرف أنّ كلّ شيء لا يساوي أيّ شيء، وكل شيء ليس أيّ شيء، وأنّنا مخدوعون يا وطني"(٨٨). يشكو ذكي بثّه إلى وطنه الذي أحاله الاستبداد إلى منطقة للعدم.

(٨٨) المصدر نفسه، ص ٨٢.

المثقف والسلطة
في مجموعة "لك النيل والبحر والهرم ـ يا أميرتي"
للسيّد حافظ
دراسات في أدب السيد حافظ
مجموعة "لك النيل والقمر" نموذجاً
بقلم : أ.د ابراهيم بوخالفة ـ الجزائر

مقدمة عامّة:

هذه مجموعة قصصية للسيد حافظ تحت عنوان "لك النيل والقمر"، النيل تحت الأرض والقمر فوقها، وبينهما البشر بكل تناقضاتهم وفضاعاتهم بكل مساوئهم وخيباتهم، يتقاتلون بكل أدوات الاحتراب، وبأشدّها قسوة في حروب أبديّة لا تعرف الهدنة.

الكل يستمد الحياة من ماء النيل ويستنير بنور القمر، غير أن آلهتهم شتّى وصلواتهم بلغات كثيرة؛ ماركسيون ومسلمون ومسيحيون وليبيراليون ووطنيون، عبيدٌ وأحرار، أخيارٌ وأشرار. والعرب بين كل ذلك في معادلة صفريّة، قد توقف زمنهم، فلا يكاد يكون لهم وجود خارج حدودهم ولا يكاد يسمع لهم همس أبعد من آذانهم. والمثقف العربي يعيش حيرة فكرية في أقصى تجلياتها يكابد مكر الأنظمة في الداخل، وتواطؤها مع قوى الشر العالمي، فهو بين مدّ يمزّقه وجزر ينكؤه.

إن من بين القضايا المثيرة للجدل النقدي ما بعد البنيوي، وخصوصا في مجال النقد الثقافي ودراسات ما بعد الاستعمار الوظيفة التي ينهض بها السرد القصصي والروائي في تفكيك أنساق الهيمنة واحتكار الحقيقة من خلال استثمار الفاعليّة التخييليّة بكلّ تمظهراتها الجمالية والموضوعاتية.

يتعيّن السرد القصصي والروائي على حدّ سواء بوصفه منتجا لمعرفة، يصدرها المبدع للمتلقي من أجل تمثيل الذين لا يمكنهم تمثيل أنفسهم، ولا يمثّلهم أحدٌ في دوائر السلطة بوصفهم الحلقة الأضعف في المجتمع. إنّ وضعهم الأقلّوي ومراتبهم الاجتماعية الدونيّة وضحالتهم الفكريّة اللافتة، إنّ كلّ ذلك جعلهم يفتقرون لجهاز لغوي يمكنهم من نقد الذّات والآخر ومقاومته وتفكيك مركزيّته.

إن الثقافة الرسميّة تدين بالولاء للطبقة التي تملك السلطة والمال لأنها هي التي منحتها الوجود والفضاء الاجتماعي الذي يسمح لها بالانتعاش وتمرير خطاباتها. إنّ إحدى مهامّ هذه الثقافة الرسميّة هي تهميش المهمّشين وتغييب كل خطابات الرفض والممانعة. من هنا تتأتّى أهميّة المقاومة الثقافيّة لخطاب السلطة الرسميّة التي تسعى عبر المتخيل السردي للهيمنة على آخريها

وإسكاتهم. ونعتقد أنّ السيّد حافظ أحد رموز هذه المقاومة الثقافيّة على المستوى المحلّي والإقليمي باعتباره مثقفا عضويّا يمارس التّأثير على مجتمعه عبر إنتاج يعتمد التخييل. المبدعون أكثر فئات المثقفين استقلاليّة عن واقعهم، فلا ينقادون إليه عاطفيّا، وهم أكثرهم حساسيّة وحدّة مزاج، كما أنّ إنتاجهم لا يدخلُ في " الوظيفيّة " المباشرة لاعتماده الخطاب الإبداعي المعقّد، ويمكن إدراج الأدباء والفلاسفة والفنانين ورجال المسرح والفنّ السابع ضمن هذا الصنف من المثقفين الأشدّ خطرا على أنظمة الحكم(١).

الأنفاس الثوريّة للسيّد حافظ تسري في هذه المجموعة سريان الدم في العروق، كل قصة منها تكشفُ عن جرح عميق في الجسد العربي بفعل الاستبداد والتهميش. إنها عالم من المغمورين تبحثُ دوما عن مخرج لمحنتها "في مجتمع لا صداقة فيه" لقد حوّلتْ الأنظمة العربيّة أفواجا من البشر إلى آخرين وجعلتهم تحت نعالها. فالسجون والمعتقلات غدت أماكن للقتل الرمزي والفعلي، وتوقيف لمسار التاريخ، وتعطيل لحركة الزمن. إنها غيلان تلتهم ضحاياها من معذّبي الأرض المغيبين والمنسيين، هؤلاء الذين لا يستطيعون تمثيل أنفسهم، ويتعين تمثيلهم من طرف آلهة العصر.

السيد حافظ عقلٌ مفكر، ووعي مهيمن، وضمير أمّة معذّبة، ينضح ألما وأملا، على مراياه تنعكسُ روح مصر، القلب النابض للأمة العربية، الأسيرة والكسيرة. هل نحن بحاجة إلى مطرقة من حديد لتفجير لغة السيد المعبّأة فكرا وتفكّرا؟ هل نحن بحاجة إلى ماكنة نقديّة للتنقيب عن النصّ الغائب في النصوص الحاضرة والتي يقبع تحت أدبيتها معنى المعنى وجوهر الجوهر من القول والفعل؟ "لقد شغلتْ أدبية الأدب حيّزا عريضا في البحث النقدي على مدى قرون وما تزال

---

(١) د. أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية، دار النشر راجعي، الجزائر ٢٠٠٩. ص ص ٣٠.

تفعلُ. غير أنّ جهودا خارقة جاءتْ لتكشف أشياء أخرى من وراء ومن تحت أدبيّة الأدب"[١]. وسأعمل جاهدا على إخراج الأنساق الثقافيّة المضمرة من تحت الطبقات المعتمة للغة الأدبيّة التي تُكَوِّن النسيج القصصي لهذه المجموعة التي تختزل وعيا عربيّا شقيّا إلى حدّ الفناء. قد نكون بحاجة أيضا إلى جهاز نقدي فوكوي قادر على تعقب الحفريّات باتجاه الغور الباطن للغة التي تنضح دلالة لا يخطئها الإدراك المتبصّر. إننا بحاجة إلى كل ذلك لتفجير نصوص السيد حافظ المثقلة بهموم الإنسان المعذّب بفعل تبعات وجوده الإشكالي وانتمائه الأقلوي المرهق. إنّ التاريخ الذي تعيشه شخصيّاته ضمن هذه المجموعة التي بين أيدينا، يُعرضُ علينا بوصفه انحدارا مستمرّا للقيم، حيث هذه الشخصيّات "وكأنّها محبوسة ضمن قفص، وعليها أن تجد السّلوك الملائم لهذا الاختفاء التّدريجي للقيم المشتركة"

وأراني كائنا هلاميّا قد تخلّص من الشرط التاريخي ومن قيد الزمان والمكان، فمرّة أكون في منتصف القرن الماضي لأتذوق طعم الهزيمة وأستنشق عبق الخيانة، ومرة أخرى أتواجد في عصر ما بعد الهزيمة، فإذا هي هزيمة أنكر من الأولى في رحم الاستبداد الماكر والتهميش الطبقي المتوحّش وسلطة المال الأعمى، فللمال سلطان وللحكم شهوة وللقمع فنون. وتارة أخرى أتواجد بدول الخليج التي تتربع على ثروة عربية غير مستحقّة، تعبثُ من خلالها بالأفواه الجائعة، وبالأرواح المتمرّدة وتقايض الضمائر والذمم بالدولار من أجل تسويق السياسات وتسويغ المواقف. سأحاول إذا وضع اليد على التيمات الأكثر تجليا في هذه المجموعة القصصية البديعة لأترك المجال لرفاقي في هذه الرحلة النقدية الشاقّة والشيّقة.

---

(١) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط الثالثة٢٠٠٥. ص١٣.

خطاب الرفض:

هل قُدِّر للمثقف العربي الحرّ الذي لا يدين بمواقفه لأي انتماء طبقي ولا يتحيز إلاّ لخياراته العقلانيّة والأخلاقيّة، أن يكون في الجهة المناوئة للسلطة الحاكمة؟ وهل يتعيّن عليه حينئذ أن يعمل على تشكيل خطابه الذي يحمّله رفضه وإدانته لخيارات السلطة وخطاباتها؟ وأن يعمل على تقويض استراتجيات الهيمنة ومنعها من أن تأخذ شكلها النهائي من أجل تطويق فئات عريضة من مواطنيها وتحويلهم إلى أفواج من التابعين المسالمين؟ لقد بدا وكأنه قدرٌ محتوم على المثقف العربي حيثما وجد أن ينخرط في المقاومة الثقافية لمقارعة قوى الشر في عصره وفي غير عصره، وبكل أساليب التخييل وضروب السرد الممكنة. ولا أعتقد أنه توجد أداة نقديّة بإمكانها تعرية حيل السلطة، وخطاباتها المشحونة بالرمز مثل اللغة الأدبيّة، تلك التي تخرق قواعد الخطاب اليومي لأهداف تداوليّة ظرفيّة، وتحيل إلى حقول دلالية غاية في الخصوبة المعرفيّة والمتعة الجماليّة. إنّها الردّ بالكتابة على خطاب الهيمنة الذي يحيل قطاعات واسعة من المجتمع إلى عبيد.

وإذا كان الأدب القصصي والروائي هو شكل من أشكال تأمل العالم والتفكّر فيه، فإنّ من مهامّه أيضا العمل على تغييره، وعدم الاكتفاء بالوصف والتعيين. إنه مفوّضٌ لمقاومة الإيديولوجيات المهيمنة وإظهار زيفها. كثيرة هي النصوص القصصيّة في مجموعة "لك النيل والقمر" التي تشكّل حلقة من حلقات المقاومة الثقافيّة المضمرة وراء بنية جماليّة شديدة التماسك وعالية الجودة. في قصة "وجوه في الليالي الضائعة" يخرج عمر شهاب من السجن بعد أن قضى عقوبة من عشر سنوات هي فترة شبابه الغض بسبب مواقفه السياسية من النظام الذي انحاز لإسرائيل في معاهدة سلام هي أشبه بالاستسلام. لقد كان التطبيع مع إسرائيل بعد حرب خاسرة معها جريمة ترقى إلى مستوى الخيانة الكبرى في المخيال الشعبي العربي والمصري على الخصوص.

تواعد "عمر شهاب" مع صديق له، كان شريكه في النضال، على أن يلتقيا في إحدى مقاهي القاهرة الشعبيّة. وقد تمكن من خلال ما التقطته أذناه وعيناه في الطريق إلى المقهى من تحسس مظاهر الردّة السياسيّة والثقافيّة في الأوساط الشعبيّة التي عُرفتْ بولائها لقيم الثورة والتحرر ومقاومة استبداد الأنظمة في حقبة توصف بقابليّة شديدة للتنوير القادم من الغرب.

"تقهقر الزمن عشر سنوات قذفت بين خواطره أنا شهيد جوع الفقراء، والأرض والأكواخ، والإنسان، وقحط الأيام الكسيحة، منذ أن كانا في.. "[١].

السجن رمز للحبس والقيد وتوقيف لسيرورة الزمن. إنه قتل رمزي للذّات واستلابٌ لإنسانيّتها وقهرٌ لكرامتها. ومن هنا فإن عمر شهاب اعتبر نفسه شهيدا طيلة فترة الحبس من أجل قضايا الفقراء وسكان الأكواخ. إنه شهيد إنسانيّة الإنسان، فمن أجلها قاوم وسُجن. إنه اختزال للمعتّبين في السجون العربيّة التيأ ُنشِئت من أجل احتواء وقهر كل أصوات الاحتجاج والرفض. "إنّ من عاش هذه التجربة وكتب عنها يمتلك امتيازا يندرُ أن يتحقق لكاتب آخر يتناولها من الخارج. فالسجن يعلّمنا كيف نقف بعيدا لننظر إلى الواقع نظرة أخرى نلاحظ التعارضات بين الأفكار والمفاهيم والأنساق والقيم ونفضح البلاغات المكرورة والإجماع المزعوم"[٢]. يربط الكاتب الألماني "هرمان هيسه" بين الظلمة والحكمة. إن الذي يعيشُ ظلمة الأماكن يتعاظم لديه الوعي بالتنوير وقيم العدالة، "فلا يُعدّ حكيما من لا يعرف الظّلام"[٣]

إن حقلا معجميّا نوعيّا يكشفُ عن طبيعة العلاقة التي تصل بين عمر شهاب، المثقف المضطهد بواقعه الإشكالي: قذفتْ؛ جوع الفقراء؛ الأرض؛ الأكواخ؛ قحط

---

(١) السيد حافظ، لك النيل والقمر"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر. ط الأولى ٢٠١٦. ص٢٥.
(٢) إدريس الخضراوي، سرديّات الأمّة، إفريقيا الشرق، ٢٠١٧، ص ١١٤.
(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

الأيام الكسيحة؛ إنه حقلٌ يصبّ في محيط دلالي متجانس. فالجوع سليل الفقر والحرمان والعوز، والقحط هو إيقاع يوميّ يعيشه المعتّبون في الأرض، فهو الخواء والفراغ والوحشة والفقد. والكوخ هو قبر الفقراء والمهمشين الذين أُقيمت لهم غيتوهات خارج المدن حتى لا يزعجوا سكينة الأسياد ولا يشوّهوا حدائقهم وبساتينهم. أما الأرض فهي النصّ الغائب. إنها العمق المسكوت عنه والمستلب بفعل الهزيمة على أصعدة عدّة.

عشر سنوات قضاها عمر شهاب في السجن بسبب موقفه الرافض لسياسة التطبيع مع العدو الأبدي، تلك الحكومة التي انحازت لإرادة الغرب الامبريالي على حساب خيارات الذّات والتاريخ القومي.

قد يكون فعل "القذف" الذي وظفه السيد حافظ هو فعل بليغ الدلالة على الصدمة النفسية التي أحدثتها فترة الإقامة في السجن والتي عزلت السجين عن حاضنه الاجتماعي، حيثُ كلّ شيء متوقّفٌ على مستوى الوعي الفردي. ومن هنا، فإنّ انفصاما متوقعا بين الذّات والموضوع، بين الداخل والخارج، بين الوعي الفعلي والوعي الممكن، بين الزمن الموضوعي والزمن النفسي. تلك المسافة بين المنطقتين هي نفسها التي تفصل بين ثقافة رسميّة مستلبة ووعي سياسي تابع، من جهة، وبين ثقافة شعبيّة تضربُ بجذورها في القاع الأسفل من الذاكرة الجماعيّة للمصريين والعرب عموما، ووعي ثوري يرفض العناصر الدخيلة التي لا تنسجم مع مكوناته من جهة أخرى. وهي نفس المسافة التي تفصل بين وضع عربي متدنّ ودوني وأقلّوي ووضع دولي متسيّد ينكر آخريّة الآخرين باعتبارهم طبيعة بشريّة منقوصة ومعيبة. إنها المسافة التي تفصلُ بين طبقة مستنيرة تكابد شظف العيش من أجل إبلاغ صوتها وتغيير واقع متكلس ونفسيّة منهزمة، ووعي متبلّد، وطبقة مهيمنة تدفع باتّجاه التبعيّة والولاء للآخر.

في طريقه إلى المقهى حيثُ تواعد مع رفيقه، وقعتْ عينا عمر شهاب على عناوين في بعض الصحف المحليّة تكشفُ عن تحول درامي في الواقع السياسي بمصر بعد عمليّة التطبيع: "منع مجلة العربي من الدخول إلى مصر لنشرها

خبر مقابلة بين إسماعيل فهدي وموشي دايان"[١]. يكشف هذا العنوان عن سياسة قمع الحريات العامّة والحريات الصحافيّة، وهي طبيعة كل الأنظمة البوليسيّة والمستبدّة تحت مسميات متعددّة، ليس أقلّها حفظ الأمن العام.

وأُثناء لحظات العناق بين الصديقين، بعد عشر سنوات من الغياب القهري، تُحْشَرُ جملة داخل حوار الصديقين وتخترق وعيهما، وكأنها خضّ للذاكرة بأنّ ما افترقا من أجله يجب أن يلتقيا عليه. وقد أجاب توفيق بأنّ الأمر لم يعد كما كان. لقد تغيرت قيم كثيرة لم يعد يتحملها السياق الثقافي الراهن. لقد استبدل توفيق قيمة الوطنيّة بقضايا عاطفيّة هي أقصى ما يتحمّله وعيه. لقد تعلق بامرأة متزوجة وهي الأخرى متعلقة به. وهي حادثة تكشف عن طبيعة الهموم التي تشغل العربي في ظل حالة الانغلاق السياسي والانحسار الثقافي. فالشبقية والميول الجنسية المفرطة تكشف في غالب الأحيان عن حالة من القهر الاجتماعي والانكفاء على الذّات.

يرفض عمر شهاب الانسياق وراء هذه الرغبات المكبوتة باعتبارها سليلة مجتمعات ذكوريّة مغرقة في النرجسيّة وحب الذات وهي لا تنسجم مع الوعي الثوري الذي يحمله ويكابد من أجله السجن. ويعبر عن هذا الرفض بقوله: "اذهب إلى الجحيم"[٢]. كما يرفض توفيق بدوره إصرار عمر على مبادئه الثوريّة ويسخر من أمله في انتصار قضيّته العادلة. وهو يعبر عن رفضه لخطاب الأمس بسبب تحولات عميقة في الواقع الاجتماعي والمجتمعي، هذه التحولات التي أفرزت قيما جديدة لا علاقة لها بقضايا الأمس تدعو عمر إلى تخليص الذّات من أسرها الإيديولوجي وتحرير الوعي من قيوده الأخلاقيّة.

"لا تعطني نصائح، ولا تخطب فيّ. كفاني ما أنا فيه، لستُ ثوريّا، كل صامت

(١) السيد حافظ، وجوه في الليالي الضائعة ضمن مجموعة "لك النيل والقمر، ص٢٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٨.

عظيمٌ، وكل جبان شريف، وكل كاذب هائل. سأدعك لما أنت فيه، وستموت جائعا". يكشف هذا الخطاب الراديكالي عن تغير عميق في الثقافة الشعبيّة بمصر بعد عشر سنوات من التطبيع، قضاها عمر مغَيّبا في السجن. هو تغير على مستوى القيم السياسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقيّة بفعل سياسة المراقبة وفعل المعاقبة اللذين يفرضهما النظام على معارضيه. لقد أصبح الجبن شرفا بعد أن كان نقيصة وتحوّل الكذب إلى فضيلة بعد أن كان رذيلة. وأضحى الساكتُ عن الحق عظيما وحكيما. وأصبح المتمسك بقيمه الثوريّة مهدّدا بالموت جوعا وحبسا. لم تعد قيم الستينات والسبعينات التي تستلهم الإيديولوجيات الثوريّة في عالم مناوئ للامبرياليّة العالميّة عملة مقبولة لدى مثقفي الثمانينات. أصبحتْ ضرورات العيش، وشروط المرحلة تلقي بظلالها على حياة المواطن المصري البسيط. أما المثقفون أصحاب الوعي الثوري المحافظون فهم موزعون بين السجون والمنفى الاختياري والقهري. وقد تراجع الكثير منهم وانضمّ إلى خيارات السلطة تحت وطأة الحاجة الماديّة. إنّ من ضرورات الهيمنة لدى الأنظمة الاستبداديّة أن تجمع بين الإكراه والقبول. وقد حاجج غرامشي في "دفاتر السجن"، "أنّ الطّبقات الحاكمة تحقّق السّيطرة ليس بالقوّة والإكراه فقط، بل عن طريق خلق رعايا يستسلمون بإرادتهم لكونهم محكومين"(١)

تختتم هذه القصة المثقلة بهموم وطن باستعراض درامي لموقفين شديدي التناقض. يُعتقل عمر شهاب الذي تخلى عنه رفاق الأمس، وتخلت عنه زوجته، بسبب الخيانة العظمى والتحريض على رفض سياسة الانفتاح والتصالح مع العدو، ويُعتقل توفيق زياد بسبب الخيانة الزوجيّة. يؤجّل التحقيق في الجريمة الاجتماعية، فذلك ليس من اهتمامات السلطة ويُعَجَّلُ في التحقيق مع عمر ويُدان

(١) آنيا لومبا، نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، ترجمة د. محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، سوريا، ط الأولى ٢٠٠٧. ص ٤٢.

بشكل يبعثُ الوهن في نفوس المعارضين. وفي لحظة من صفاء الضمير تشعر زوجة عمر بالإحباط بسبب تخليها عن نصرة زوجها والوقوف إلى جانبه. "إنه نظيفٌ، وأنا القذرة، لقد تركته في معركته بمفرده بينما هو لم يتركنا لوحدنا حتى بعد أن عذّبوه كل هذا العذاب"(١). يكشف خطاب الزوجة عن العزلة القاتلة التي يعيشها المثقف المقاوم للاستبداد والتفرد في الحكم. إنها عزلة على مستويات متعدّدة؛ عزلة سياسية وفكرية وأخلاقيّة واجتماعيّة. فهو يفقد نقطة ارتكازه في بيته وفي محيطه الاجتماعي ليجد نفسه معتقلا يجترّ مرارة الهزيمة وخيبة المسعى. إنه عصر الردّة العربية وحالة المثقفين العرب في مقاومتهم للشرّ بكل تجلياته.

لن نغادر تيمة "الردّة" التي تُلقي بظلالها على السرد القصصي في هذه المجموعة، والتي يمكن أن نتبين من خلالها رؤية العالم للسيد حافظ باعتباره مثقفا متمرّدا على حالة التردي المكارثي الذي آلت إليه حالة المجتمعات العربية بفعل الهزائم العسكرية والنفسية المتعاقبة طيلة عقود من الزمن. نخطو باتّجاه قصّة "ألم يحن الوقت الذي تبدأون فيه". وهي قصة قصيرة في شكل رسائل متبادلة بين شخصين اثنين، بين سامي وليلى. وأسلوب الرسائل هو جنس أدبي اشتهر في الغرب الحديث، ويتخلل أحيانا العمل الروائي، حيث يراوح الكاتب المبدع بين السرد والرسالة فيما سُمّي بالتهجين الأجناسي، حيث تتداخل أنماط القص والحكي ضمن العمل الواحد، الأمر الذي يُثقل العمل من حيث الدلالة والجماليّة. وهذا هو الحال بالنسبة لهذه القصة التي تنضحُ بهموم المثقفين.

اشتهر أسلوب الرسائل في عصر النهضة والأنوار، ويكشفُ عن تعاظم النزعة الفرديّة والوعي بالذّات، باعتبار الرسالة مضخّة للمشاعر الملتهبة والعواطف المشبوبة، لقد اكتشف "ريتشاردن في منتصف القرن الثامن عشر شكل الرواية

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٩.

القائم على الرسالة حيثُ تعترف الشخصيّات بأفكارها وبمشاعرها"[١]. ويمكن من خلال التحليل المتبصّر استخراج مشروع رؤية للعالم من خلال الرسائل المتبادلة من المرسل والمتلقي. تتشكّل هذه القصّة من رسالة أرسلها سامي إلى ليلى، ويعقبها ردّ من هذه الأخيرة إلى صاحبها. وبعد الرسالتين نجد مقاطع سرديّة وأخرى وصفيّة تستعرض استيهامات الشخصيّة الرئيسيّة وبعض مواقفها من الوجود.

تستعرض القصّة تيمة الانتماء الطبقي للأفراد وانعكاس ذلك على وجودهم الاجتماعي وعلاقاتهم التي يحكمها هذا التصنيف الطبقي المستحكم في المجتمع المصري وغير المصري، باعتبار الإنسان كائنا إيديولوجيّا بالدرجة الأولى. وهو ذات مفكرة وواعية انطلاقا من وضعها الطبقي. فالشرط المادّي يطغى أحيانا كثيرة على أشكال الوعي الاجتماعي والثقافي.

سامي رجل ثوري، يقف من قضايا مجتمعه موقفا نقديا راديكاليّا، وهو يذكرنا بأحلام الطبقة المثقفة والمشحونة بإيديولوجيا ماركسيّة نشطة في فترة الثمانينات، وهي الفترة التي نشط فيها اليسار العربي المعارض معبّئا بالإديولوجيا الأكثر وعدا بالخلاص من كل أشكال الاستبداد المحلّي والعالمي. يبدو المثقف الماركسي إنسانا كونيّا يترصّد اللحظات التاريخيّة الأكثر رومنسيّة والمواقف الثوريّة الأكثر حماسة، والشخصيات الأكثر إنسانيّة ليؤلّف من كل ذلك سمفونيّة كونيّة تتعالق مع كل الأديان والأعراف وتتحاور بكل لغات البشر، دون تصنيفات عرقيّة أو طبقيّة. كان سامي وهو يحطّ رسالته لليلى يستحضر خطى عمر بن الخطّاب، ويبحث في عيون الناس عن إدانة لهيروشيما.(.... .) "اليوم قرأت أشعار محمود درويش وسميح القاسم، وجلست طويلا أتفحّص هذه

---

(١) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة د. بدر الدين عدروكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط الأولى ١٩٩٩، ص ٣٠.

الأشعار، وأغتسل من أفكاري التي لوثتها الكتب الدنيئة التي تحمل الزيف والرياء"[١]. الماركسيون يدينون بالولاء لكل الشخصيات الأسطوريّة التي تركت بصماتها على التاريخ الإنساني العام مثل عمر بن الخطاب وأبي ذر الغفاري وعلي وتشي جيفارا وماوتسي تونغ وكارل ماركس، فكل هؤلاء رموز عالميّة للثورة ضد الاستبداد بكل أشكاله. والشعراء الذين يمثلون وقودا للثورة ضد الشر من أمثال إبراهيم طوقان ودرويش وسميح القاسم هم النشيد الذي يسكن إليه في خلوته ويتطهر به من الثقافة المبتذلة التي تكرّسها الثقافة الرسميّة.

خطاب التعاسة:

تنغمس قصّة "نرجس الصباح" في عمق الشقاء الذي تعيشه الفئات المهمّشة في المجتمع المصري الحديث. تلك الفئات التي تدفعها الخصاصة إلى الهجرة باتّجاه دول الخليج سعيا وراء العيش الكريم. لقد تبيّن أنّ الشاب المصري المنبثق عن الفئات الشعبيّة الدنيا غير قادر على تكوين أسرة تحظى بعيش كريم، فيلجأ إلى إحدى دول الخليج، ويتطلب ذلك إجهاد نفسه لسنين عديدة حتى يتمكن من جمع حاجته من المال والعودة به إلى بلده. ولقد تكرر سرد هذه المعاناة في أكثر من قصّة قصيرة في هذه المجموعة. ويعني ذلك من ضمن ما يعنيه أنّ الهجرة القسريّة أضحتْ ظاهرة اجتماعية مستفحلة بفعل البطالة التي تنخر الجسد العربي بعنف بالغ القسوة.

واللافت في هذا السّلوك الهجروي أنه يكشف عن عمق الأزمة الاجتماعيّة المعقّدة في المجتمع المصري. فهي أزمة متعددة الأوجه والتجليات وآثارها النفسيّة قاتلة للضمائر. فهي وإن كانت ذات مظهر اقتصادي إلا أنها أخلاقيّة في جوهرها. وتترتب عنها ظواهر نفسية بالغة التعقيد.

تفتتح قصّة "نرجس الصباح"، ذات النفس الملحمي بخطاب الحالة النفسيّة

(١) السيد حافظ، ألم يحن الوقت الذي تبدأون فيه، ضمن مجموعة "لك النيل والقمر"، ص ٤٣.

المتعبة من واقع يقتلع الإنسان من موئله ويلقي به في مكان الغربة والشقاء الإنساني حيثُ يوظّفُ العرب وكأنهم في سوق النخاسة.

"سئمتُ الرحيل من مدن العفن إلى مدن الزّيف"[١]. هجرة محمود هي هجرة من مدن المتاعب والخيبات إلى مدن الزيف والنفاق والتلفيق. فأحلام المهاجرين تغدو عند اصطدامها بالواقع المحبط إلى أوهام لا تتجسّد إلا على صعيد المخيال. إنها أحلام يتغذى منها البؤساء الذين لا ملجأ لهم إلا مدن الزيف. فالزمن الذي يقضيه الشاب هناك هو زمن تتوقف فيه الأحداثُ وتؤول إلى السكون العدمي. يُفَرَّغُ الزمن من فعل الحركة والتطور لِيُصار إلى العدم والخواء الروحي والفراغ الدلالي.

يعود محمود إلى بلده وقد جمع ما يعتقدُ أنّه يكفيه لإقامة أسرة كريمة بعد عشر سنوات من المعاناة، وهو يعتقد أن رحلته لم تتجاوز الخمس سنوات، ويلتقي بفتاة ويحادثها باعتبارها محظيته التي تواعد معها على الزواج. وإذا بوالديه يفاجئانه بأنّ نرجس تزوجتْ غيره وتوفيت منذ خمس سنوات هي ومولودها، وأنه مكث عشر سنوات في الكويت وليس خمس سنوات كما كان يتوهّم، نتيجة فقدانه الإحساس بالزمن. يُصاب محمود على إثر ذلك بصدمة عنيفة في وعيه تلجئه إلى الإلقاء بجسده تحت عجلات عربة في الطريق لتدهسه ويغادر عالمه المأساوي.

إنّ الانغماس المحموم في العمل المضني خارج الديار، والتعلق المرضي بمكان الألفة، والغياب الكلي عن الواقع المادّي غير المرغوب فيه، إنّ كلّ ذلك جعل محمود يعاني من حالة تثبيت (Fixation)، وهي حالة نفسيّة شديدة التعقيد، تشدّ الشخص العصابي غير القادر على تحمل الحالات الطارئة والصادمة، إلى الحالة الابتدائيّة قبل بزوغ التطور الدرامي لوضعه الاجتماعي. إنها حالة تجعل

---

(١) السيد حافظ، نرجس الصباح ضمن مجموعة "لك النيل والقمر" ص ٥٧.

وعي الذّات مشدودا إلى الماضي المشرق، وتغيّبُ وعيه عن الحاضر المتأزّم، فلا يعي حركيّة الأحداث وتحوّلات الجسد داخل الفضاء الغريب وخارجه. ونظرا لهذه الحالة الدراميّة يعود محمود إلى وطنه وهمّته متعلّقة ببؤرة مركزيّة تعود به إلى الوراء بمسافة عشر سنوات اختزلها وعيه المشطور إلى النصف بسبب فقدانه للإحساس بالزّمن. ويعجز وعيه المشدود إلى الماضي بشكل مرضي لا شفاء منه.

إنّ غياب محمود عن مصر لزمن معين هو رفض لبلد لا مكان ولا مكانة فيه للمهمّشين. إنّه رفض لدرامية الوجود العربي المتعفن بفعل الوصاية الغربيّة عليه وبفعل الولاء المطلق للعدو الأبدي. يستحضر محمود تعبا نفسيا بالغ الثقل كلما ذكر بلد الهجرة الّذي دُفِع إليه دفعا. ومع ذلك فهو يجيب والديه بأنّه عائد إليه رغم قساوته. إنها منطقة وسطى بين الحياة والموت، يرادُ من خلالها بعث الحياة في البلد الأمّ.

هذه القصة القصيرة والمعبّأة إيديولوجيّا، هي تمثيل بليغٌ لموضوعة الهجرة القسريّة التي يمارسها المواطن العربي بحثا عن كرامة مفقودة. إنّ الدفء الذي يفتقده الإنسان في بيته الذي صنعه بيديه، لن يجده في بيت جاره، وإن وجد ريحه. ويتعيّن حينئذ إعادة ترميم البيت الداخلي وسدّ الثقوب والشقوق والتصدّعات التي يتسرّبُ منها الحرّ والقرّ. هذا الوطن العربي الموبوء لا بدّ أن يأخذ درسا في التخريب، وإن خرابا بالحق بناءٌ بالحق. إن الواقع الذي يعيشه المهاجر في البلدان العربيّة هو الردّ البليغ عن الخطابات العربيّة الرسميّة التي بدل أن تملأ العقول والأسماع حقائق راحتْ راحت تملأ الصحراء عويلا ونحيبا.

تنضحُ قصّة "الحِلم سيّد الأخلاق" بأوجاع المهمشين في المجتمع المصري، وبآلامهم وعذاباتهم التي يكابدونها وسط نظرات الآخرين السّاخرة واللاّمبالية والمستهترة بكرامة الآدميين التي آلت إلى كلمة مفرغة من المعنى. الشخصيّة المحوريّة التي تحملُ هموم الطبقات الدنيا في مجتمع القاهرة هي شخصيّة

صابر المستنسخ من شخصيّة المسيح المصلوب فداء لقومه. أُفْتُتِحَتْ القصّة ببعض الكلمات المفاتيح من مثل عبارة: الحلم" مكرّرة. وبعد سرد سلسلة المتاعب التي يعانيها الناس يوميّا في أحد أحياء القاهرة يفصحُ الكاتب عن اسم الشخصية "صابر". إنه اسم يلقي بظلاله الدلاليّة على الكلمة التي اُفْتُتِحَتْ بها القصة "حِلم" وهي تلك الواردة في العنوان وهي معطوفة على عبارة "الأخلاق". كتلة من الألفاظ التي تصبّ في حقل فلسفي واحد، وهو القيم التي يسائلها السيد حافظ ويختبر صدقيّتها في رحم المجتمع الذي تخلّقتْ فيه.

صابر هو مواطن من فئات الشعب البسيطة. انقطع الكهرباء عن حيّه بسبب خطأ ارتكبه مقاولٌ أثناء الحفر لتركيب خطوط الهاتف. وقد طال هذا الانقطاع، ولم تتحرك السلطات الوصيّة لتصحيح الوضع، فذلك يبدو وكأنه خارج دائرة اهتماماتهم. إنهم مشغولون بالمصالح العليا "للوطن". وهم مركز الوطن وروحه وجوهره، إن غياب الكهرباء هو غيابٌ للنّور وتغييب للعدالة الاجتماعية. فالحداثة لا تستوطن الأحياء الفقيرة ولا تطمئنّ لبيوت البؤساء. إن لها وطنا لا يطاله عامّة النّاس. وإذا كان الكهرباء قد انقطع عن أحد أحياء القاهرة ولم يحرك أحدٌ ساكنا لإصلاحه، فلأنه لا أهميّة للنور بالنسبة للفئات الهامشيّة في المجتمعات العربيّة. إنّ النصّ الغائب خلف هذه السرديّة هي أنّ جهة أخرى خلف هذا الفضاء المديني تتمتّع بالإنارة وبكل مرافق الرفاهية الاجتماعية الواردة من المركز. ف"الرؤية المانويّة تنظر إلى الخير والشرّ موزّعين أحدهما على هذه الجهة والآخر على الجهة الأخرى من خطّ الحدود"(١). فالذين هم في الجهة المظلمة لا يعني بؤسهم وشقاؤهم شيئا بالنسبة للذين هم في الجهة المشرقة. ولا يحقّ لهم أن يزعجوا سكينتهم أو

(١) تيزفيطان تودوروف، روح الأنوار، تعريب حافظ قويعة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب. ط الأولى ٢٠٠٧. ص ١٤٠.

يشغلوهم بأيّ شكوى من شكاويهم التي لا تنتهي ومعاناتهم الأبديّة بسبب شظف العيش. وباعتبار وأنّ صابر هو الضمير النابض لطبقته الاجتماعية وعقلها المفكر وصوتها المعبّر، انبرى لمراسلة الصحف الموالية والمعارضة لعرض مشكلته على الرّأي العام. لقد راسل كل المسئولين الذين لهم علاقة بالخدمة التي يتوسّلها؛ فقد راسل الصحف القومية والإذاعة ومسئول وزارة الكهرباء ولا أحد من هؤلاء حرّك ساكنا. قرر أخيرا أن يحرّر تقريرا يسلّمه مباشرة إلى المحافظ عندما يأتي صباحا لمقرّ عمله. لقد كان يكافح بكل ما أوتي من قوّة من أجل هموم الحي الذي ينتمي إليه والجماعة التي يتنفس أحلامها وآمالها وآلامها.

"في الصباح وقف صابر أفندي أمام مبنى المحافظة وعندما لاحت عربة "سعادة المحافظ من بعيد تقدّم نحوها وهو يمسك الخطاب ويلوّح بيديه، وبينما هو يعبر الشارع انزلقت قدمه على قشرة موز"(١). سقط صابر أرضا وراح ينزفُ دما ويفارق الحياة، بينما مجموعة من اللصوص تقدّمتْ نحوه وسلبته كلّ أشيائه الخاصّة. ويُنقَل إثر ذلك إلى المشرحة للمعاينة وهو مجهول دون هويّة. لقد عاش مهمشا ومات مهمشا ومجهولا. تحوّل إلى جثة هامدة دون اسم أو تاريخ أو هوية أو عنوان يدلّ على منبته. لقد تخلّى عن فرديّته لصالح ذات جماعيّة متخيّلة، وقدأُريدَ له أن يكون روح قومه، ورمزا لبؤسها. فهو أشبه بشخصيّة أكاكي أكاكيفيتش في قصّة "المعطف" لجوجول. فكلاهما عاش الحرمان المادي والعاطفي. وكلاهما كان عرضة لسخرية رفاقه في العمل، وكلاهما كان ناشطا ومبدعا في عمله. إنها البطولة الساخرة في مجتمع منحطّ لا يقرّ بالعظمة والوجاهة إلا لأصحاب السلطة النافذة والمال.

قال بعضهم: "صابر أفندي رجلٌ حاقد"، وقال آخرون: "رجلٌ عاقر"، وأضافوا

(١) السيد حافظ ، "الحلم سيد الأخلاق" ضمن مجموعة "لك النيل والقمر"، ص ٩٦.

في سياق آخر "صابر أفندي شيوعيّ"، إشارة إلى ثقافته الصحفيّة التي جعلته ينافح عن المعذبين في وطنه. وقد قيل في السياق نفسه "صابر ـأفندي مجنون ثقافة"[١]. فهو ما إن يسأله أحدهم عن مسألة حتى ينبري بردّ مستفيض متجاهلا سخرياتهم وتحاملهم عليه. يسرد آراء صحيفة كذا ومحطة كذا وكذا، وعندما يسأله أحدهم: "وما رأيك أنت في كل هذا؟"، فيكتفي بحك رأسه متجاهلا السؤال الذي يهدف إلى مزيد من السخرية. وإذا كان غوغول قد "جرّد من النسّاخ الصّغير، مستخدما أسلوب "البطولة السّاخرة" شخصيّة أخرى تمثّل المسيح المصلوب"[٢]، فإنّ السيد حافظ قد فعل الشيء نفسه مع شخصيّة صابر الذي كان يقاتل بكلّ ما أوتي من حماس من أجل قضايا الجماعة التي ينتمي إليها وسط ضجيج المستهزئين وصمم المسئولين، بفعل الجدار الاسمنتي الذي أقيم بين الحكام والمحكومين، هؤلاء الذين لا صوت يمثلهم ولا قناة تبلغ أوجاعهم إلى من بيده الوعد بالخلاص. ولقد رأينا أنّه أُحيل بين صابر وكل الأبواب التي طرقها، كما أحيل بين أكاكي ومحافظ الشرطة الذي لجأ إليه يشكوه سرقة معطفه. فالإنسان كائنٌ اجتماعي، "وحاجته أن يكون مقدَّرا من قبل أقرانه هي أحد العناصر الأساسيّة للطبيعة الإنسانيّة. إنها فكرة الاعتراف بالآخر التي نجدها لاحقا في أعمال هيجل والتي تؤسس للفكر الجدلي بمعارضته مع الأشكال المختلفة للفرديّة"[٣]. لقد أُنْتُزعتْ من صابر إنسانيّته كما أُنتُزِعتْ من بطل قصة "المعطف"، وسقطت الشخصيّتان في عالم منحطّ تحكمه الرذيلة والتشيّء والزيف. إنه عالم تحتي، هيمنت عليه قيم المال واستبدل آلهته.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٩٤.
(٢) فرانك أوكونور، الصوت المنفرد، تر د. محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٣. ص ١٢.
(٣) لوسيان غولدمان، الإله الخي، ترجمة زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١٠. ص ٤٣٥-٤٣٦.

تُنجزُ قصّة "الحِلم سيّد الأخلاق" اشتغالا عميقا على الشخصيّة القصصيّة ولا يتعلق الأمر بالشّخصيّة النمطيّة التي نجدها في القصّة الواقعيّة على غرار قصص سهيل إدريس أو توفيق الحكيم أو محمود تيمور. إنها شخصيّة مختلفة نجح الكاتب في الارتقاء بها إلى أفق محاورة العالم من خلال حدوس تعدّ ثمرة الخبرة والمعايشة اليوميّة في عمق الطبقات التحتيّة للمجتمع المصري الذي يعاني القطيعة مع الذّات والآخر على حدّ سواء، وعلى غرار كل المجتمعات العربيّة المنخرطة في الشرط الامبريالي العالمي. "تعتبرُ الشخصيّات مدخلا لفهم أيّ نصّ من النصوص. فهي إلى جانب كونها تقومُ بأفعال وسلوكات معيّنة تساهم في تفعيل السرد، فإنّها تمثّل تصوّرات ووجهات نظر للأشياء والعلاقات والحياة. كما أنّها تعبّر عن هذه الرؤى بواسطة اللغة"(١). إنّ كل الأفعال الصادرة عن صابر، إنما صدرت عنه انطلاقا من انتمائه الجمعي، وليس انطلاقا من فرديّته، وهي بالتالي اختزال لتصورات ورؤيات للعالم وللذّات الجماعيّة؛ إنها توق إلى عالم دون تقسيمات ولا تصنيفات طبقية أو عنصريّة. وهي بالتالي تجسيدات للوعي الممكن في أقصى توهّجه. ذلك الوعي الذي يستشرف عالما مسكونا بالفضيلة والقيم الإنسانيّة التي هجرت عالمنا وتركته موحشا وغريبا ومستلبا.

إنّ الذي يهيمن على المجتمع بعامّة، -أيّما مجتمع-، هو التعارض بين الأفراد، كفاح بعضهم ضدّ بعضهم الآخر من أجل المصالح الطبقيّة، والمراتب الاجتماعيّة، ذلك الصراع الذي يتجلّى عند باسكال وكانط في الشكل المجرد لصراع الإنسان ضدّ الإنسان، ليصبح عند هيجل الصراع بين السيد والعبد، ويأخذ أخيرا عند ماركس الشكل المادي للصراع بين الطبقات؛ وإنّ عدم تكافؤ

(١) عبد المجيد الحسين، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن. ط الأولى ٢٠١٤. ص ١٢٢.

القوى بين الطبقة التي تملك حقّ الحياة والموت والطبقة الدنيا يجعل العلاقة بين الطرفين في قطيعة اجتماعية وثقافيّة يتعثّر اختراقها دون مقاومة متعدّدة الأشكال(١).

عنوان القصّة التي ننتقل إليها الآن ذو دلالة عميقة. "أحزان مواطن بلا عنوان". عندما يفتقدُ الإنسان نقطة ارتكازه، ويفتقد الموئل الذي يستند إليه، ومكان الألفة الذي هو جزء من لاوعيه الفردي والجماعي، يفقد هويّته ويتحوّل إلى وجود بلا ذاكرة، وهي حالة تضعه على تخوم الجنون وفقدان المعنى وغياب الدلالة. إنها قصة قصيرة جدّا، ومثقلة جدّا بتناقضات المجتمع الذي أنتجها. لقد وردتْ في شكل حوار موزع بين شخصيّتين اثنتين، هما ذكي والشرطي. واللافتُ في هذه الأقصوصة هو أسلوب السخريّة الذي يشحن الخطاب بكم هائل من الرمز والإيحاء. فالاسم الذي أُختير للشخصيّة المحوريّة أريد به إثارة الدعابة والفكاهة، وهي طريقة للتحقير وإثارة السخرية من هذه الشخصيّة التي انتهكت حدودها الطبقيّة وتجاوزت عتبات المكان المحرّم عليها، بحكم انتمائها الدوني والذي لا يسمح بها بإزعاج سكينة المسئولين وكبار الشخصيّات في الدولة.

يدخل "ذكي" مدينة الاسكندريّة، ويؤجّر غرفة، ويسأل شرطيّا عن وزارة الحرب، وهو السؤال الذي أثار ضحك الشرطي ودهشته. "نظر الشرطيّ الواقف عند باب وزارة الحربيّة في وجه "ذكي"، ثمّ هلّل ضاحكا.... .

- ما الذي أتى بك إلى هنا؟
- أقابل الوزير.
- الوزير مرّة واحدة؟(٢)

---

(١) لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ص ٤٣٨.
(٢) السيد حافظ، أحزان مواطن بلا عنوان، ضمن مجموعة "لك النيل والقمر"، ص ١٠٢.

بدا موقف ذكي وهو يسعى إلى مقابلة وزير الحربيّة مثيرا للسخريّة والتعجّب المشوب بالإنكار، إلى الحدّ الذي جعل الحارس نفسه لا يتمالك عن الضحك والهزء بهذا الذي لا يعي الموقف الذي وضع نفسه فيه. إن مواطنا بسيطا لا يُسمح له بتجاوز موقعه الطبقي والتسلل إلى مواقع الآخرين التي لن يطالها مهما عظمتْ مبرّراته.

أفهمه الشرطيّ أنّه سيُحال بينه وبين وزير الحربيّة، بل إنهم لن يسمحوا له بتخطّي عتبات الوزارة التي لا يدخلها إلا أصحاب النفوذ السياسي والعسكري. وعندما أدرك ذكي سمك الجدار الذي يفصل بينه وبين المسئولين الذين يملكون الحلّ لمعاناته، وجد نفسه في دائرة الجنون بسبب حالة اليأس والقنوط التي أصابته. لقد تخلّى عنه الوطن الذي قاتل من أجله. كما تخلّى المسئولون عن الذين يحمون الوطن من الداخل والخارج ويؤمّنون لهم البقاء في السلطة طوعا وكرها. "انطلق يجري في الشوارع حتى وصل إلى ميدان عرابي، فنظر أمامه ليجد عرابي وقد وقف على التمثال، فصرخ: يا أحمد يا عرابي، يا أحمد يا عرابي"[١].

لم يتمكن من مخاطبة الأحياء فراح يخاطبُ الأموات، وانزاح عن منطقة الوعي إلى منطقة اللاوعي، وفقد الإحساس بالزمان والمكان. "إنّه في اليوم الخامس والثلاثين من الشهر الرابع عشر، على ضفاف النيل جلس ومعه الأحزان والأشواق، نظر للنيل وبكى"[٢]. فقد ذكي الصّلة بالواقع، ولم يعد وعيه قادرا على تحمّل مرارة التجربة. لم يعد يملك القدرة على التفكير الموضوعي. أفلتتْ منه معايير المنطق الذي يحكم علاقة الأشياء بالكلمات، وعلاقة الذّات بنفسها وبآخرها. أضحى عالمه بدون فضيلة وتخلّت عنه الآلهة، فخلا من القيم ومن

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٢.
(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

الجمال والأخلاق. غدا عالما موحشا مفرغا من الدلالة. انقطعتْ الوشائج بين الإنسان والإنسان، ولذلك استسلم لحالة الجنون والهذيان المحموم.

والجنون حالة احتجاج على واقع لم يعدْ مُحْتَملا من فرط تناقضاته. إنّ الذّات المفكّرة إذا أعجزها تحمّل مفارقات واقعها المأزوم والمنحطّ ولم تتمكن من امتصاص خيبات عصرها وسقطاته،أ ُحيلتْ إلى منطقة اللامعقول، وذلك يمكّنها من امتلاك عالم بديل يتمتع بكثير من التماسك الداخلي والانسجام بين مكوناته وأشيائه. إنّه واقعٌ يعجز البشر عن فهمه فينعتونه بالجنون.

عاد ذكي بعد حرب ١٩٧٣ إلى مدينة بور سعيد ليشاهد منزل أسرته، فلم يتعرّف على معالم المكان الذي أ ُتلِفَ فيه كل شيء ففقد معالمه التي تختزن ذكرياته وخبراته الماضية، وبذلك يفقد جزء ليس باليسير من ذاته ويشعر بالانشطار والتشظي وسط عالم لا يملك إزاءه أية عاطفة أو جاذبيّة. فقدتْ الاسكندريّة ذاكرته وضاع منها تاريخها النابض بالحياة، ولم تعد تتّسع للّذين غمروها بدفء التاريخ وعبقه. غرق ذكي بين شوارع الاسكندريّة ببرودة قاتلة، فلا شيء يشدّه إليها، ولا شيء يثير فضوله أو يحرّك ذاكرته. التقى بمذيعة وراح يحدّثها عن مأساته وضياعه وعن شكواه التي يريد أن يرسل بها إلى وزارة الحربيّة. غير أنها تجاهلتْ معاناته وراحتْ تسأله عن رأيه في القاهرة، ويتجاهل هو بدوره سؤالها ليجرّها إلى حديثها، ولكنها تصرّ على إخفاء شكواه وجرّه إلى دعايتها الصحفيّة.

"مرتبي عشرة جنيهات وصدري يؤلمني من حرب أكتوبر وأدفع ثمانية جنيهات للعلاج شهريّا"[١]. تمعن المذيعة في الكذب وتزوير الشهادة وتلفيق الخطابات التي لا علاقة لها بالواقع، ولا أساس لها من الصحّة. "إنه بطلٌ من أبطال

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٣.

أكتوبر"[١]. الحوار الميلودرامي الذي حصل بين ذكي والمذيعة هو تجسيدٌ لعالمين نقيضين، بينهما قطيعة وجوديّة يتعذّرُ تخطيها، فوجود أحدهما مرهوب بموت الآخر. إنه حوارٌ يدين الإعلام الرسمي في الوطن العربي كلّه، ولمنظومته الإعلاميّة التي تداري تناقضات الواقع وهموم المهمَّشين والمنبوذين الذين يبيتون في العراء، وتنكر معاناة المحرومين من العيش الكريم. فالمسئولون الذين لا يحتكون بتلك الفئات الضعيفة خوفا على سلامتهم الجسديّة وهروبا من مسئوليات لا رغبة لديهم في تحمل تبعاتها، وتعاليا على مشاهد الغيتوهات والأحياء الفقيرة والقذرة. هؤلاء المسئولون لا يتحمّلون إلاّ الصور المشرقة والتقارير الإيجابيّة التي تمجّد سياساتهم وتؤكّد شرعيّة حكمهم وحكمتهم. ولذلك كانت المذيعة ترفض نقل شكاوي محدّثها على الهواء كي لا تصل إلى من تدين لهم بالنعمة.

تتموضع المذيعة في هذه الأقصوصة في موقع الوسيط الخطابي بين عالم الأسياد المحاط بهالة من القداسة وعالم "ذكي" المشيء والمبتذل، فالإيدلوجيا تعمل من خلال أشخاص أو ذوات وتؤثر عليهم، وتتشكّل الذّاتيّة من خلال الإيديولوجيا وفيها[٢]. لقد كانت المذيعة تسلّط على موضوعها سيادتها الخطابيّة من خلال تجاهل ملفوظاته وتغييرها وتلفيقها لتتماهى مع الخطاب الرسمي المشبع بإيديولوجيا الهيمنة وأحاديّة الصّوت. ف"الكلمة محمّلة دائما بمضمون أو بمعنى إيديولوجي أو وقائعي"[٣]. إنّ ما تلفّظ به ذكي من خلال قوله: "مرتبي عشرة جنيهات وصدري يؤلمني من حرب أكتوبر، وأدفع ثمانية

---

(١) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢) آنيا لومبا، في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار، ترجمة د. محمد عبد الغني غيوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط الأولى ٢٠٠٧. ص ٤٥.

(٣) د. عبد المجيد الحسيب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن. ط الأولى ٢٠١٤. ص٤٤.

جنيهات من الراتب للعلاج شهريّا" هو تعيين هويّة طبقيّة واجتماعيّة أقلّويّة ترفض دونيّتها وتحتجّ على إقصائها، وتحاول اختراق سيادة الآخر السياسي. غير أنّ المذيعة تتفطّن لهذا الهجوم وترفض جسارته من خلال إرجاعه قهرا إلى خطابها المتفرّد والمهيمن على كلّ الأصوات السّرديّة المناوئة: "تحب تسمع أغنية إيه"[١]. إنها تعرضُ عليه سماع أغنية، وهي ملفوظات تنضح دلالات طبقيّة لا يخطئها الإدراك؛ فحياة الفئات الحاكمة لها طقوس ماديّة احتفائيّة مميزة ومتميّزة لا يفهمها الآخرون المتخلفون الذين يعيشون الهوامش ويحلمون ببقايا حياة كيفما كانت لكونهم قاصرين عقليّا ونفسيّا ولا يحقّ لهم تخطّي قصورهم لأنه طبيعة متأصلة وموروثة عن الأسلاف.

إنه تنازع للمواقع بين طبقتين اجتماعيّتين على مستوى السرد والحكي. فبينما يقول ذكي: "أنا ما ليش بيت ولا مرتبي يكفيني يا هانم، وأنا حاربت في أكتوبر"، تردّ المذيعة مخاطبة ذاتا متخيّلة "إنّه يمجّد القيادة التي راعت كل المقاتلين"[٢]. إنّه تلفيق الخطابات وتزويرها وتعبئتها إيديولوجيّا، فحضور السلطة يتمّ من خلال السرد ومادّته اللغويّة المشحونة. إن الخطاب يحيل إلى موقع اجتماعي سياسي، وهو يقاوم من أجل الانتشار أفقيا وعموديّا، في الزمان وفي المكان، مزيحا من أمامه كل معوقات التّموقع. "إنّ مفهوم الحواريّة وثيق الارتباط بمفهوم التعدّد الصوتي واللغوي الذي كرّس له باختين كلّ أعماله؛ فالخطاب في نظره، سواء كان أدبيّا أو غير أدبيّ، هو خطاب ثنائيّ التّلفّظ، ومن ثمّ فإنه يفقد خطيّته ليغدو مجالا للاختراقات وملتقى للعلامات"[٣]. إنّ حوارا بين ذكي والمذيعة يضعنا أمام خطابين من موقعين إيديولوجيّا نقيضين، يتنازعان البقاء ومواقع القوّة والهيمنة، بمنطقين مختلفين، أساسهما النظرة المانويّة

---

(١) السيد حافظ، أحزان مواطن بلا عنوان، ضمن مجموعة "لك النيل والقمر"، ص ١٠٣.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٣) عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكاليّة اللغة، ص ١٠١.

للعالم.

خطاب المنفى:

إنّ ضحايا حرب أكتوبر كثيرون في مصر، ليس ممّن استشهدوا، ولكن من الّذين عادوا إلى بيوتهم أحياء مرفقين بتبعات الحالة الاقتصاديّة الحرجة التي أعقبتْ الحرب.

الدمرداش أحد هؤلاء المتعبين من وضعه المادّي البائس. فقد غادر الحرب وهو يحمل وساما عسكريّا ظنّ أنّه يحقّق له الخلاص من الفقر والمعاناة. "ظنّ أنّ الوسام سيعطيه شقّة جديدة، بدلا من الغرفة الضيّقة المختنقة في حوارى طنطة. ظنّ أنّه سيهرب من الناموس والذّباب ولكن الوسام عُلِّق في الدولاب الصيني القديم"[(١)]. إنّ الوسام الذي يعطيه العسكريون للجنود هو شهادة وطنيّة يُراد بها صرف النظر عن المعاناة الحقيقيّة للجندي البسيط، وإلهاؤه بشعارات وطنيّة لا تغني شيئا في الواقع المعاش ولا تحل مشكلا ولا تقضي على خصاصة ولا تحقق وضعا طبقيّا جديدا. ويتوهّم الجندي الموسوم بأنها تكفل له حقوقا اجتماعيّة مقابل التضحيات التي بذلها نصرة لقضايا الوطن. غير أنّ معظم هؤلاء الّذين عادوا بها إلى الحياة المدنيّة وراحوا يطالبون السلطات بما يستحقونه، وبما وُعِدوا به، حيل بينهم وبين مسئولي الدولة، وأُعيدوا إلى مواقعهم الطّبقيّة السفلى دون أن ينالوا شيئا، باستثناء تبخيس الذّات ومزيد من الكراهيّة لكل رموز الدّولة.

إنّ شخصيّة "ذكي" في قصّة "أحزان مواطن بلا عنوان"، لمّا توجّه إلى القاهرة لمقابلة وزير الحربيّة، الذي كان قد زارهم في ميادين القتال وأثنى عليهم ووعدهم بأنّ أبوابه مشرعة لاستقبالهم في كلّ حين، كان يسعى إلى مقابلة وزير الحربية بناء على ما وعد به. ولمّا أفهمه الشرطيّ أنه لن يتمكن

---

(١) السيد حافظ، البدوي والدمرداش، ضمن مجموعة "لك النيل والقمر" ص ١٨٢.

من الدّخول إلى عتبات وزارة الحربيّة، وليس من حقّه أن يدنو منها نظرا لوضعيّته الأقلّويّة. وقد انتهى به الأمر إلى حافّة الجنون.

الدمرداش بدوره وبعد الانتهاء من الحرب، كان يحلم بشقّة راقية بعيدا عن أسراب الناموس والروائح الكريهة والغيتوهات التي حُشِر فيها، بفضل الوسام العسكري الذي يحمله، غير أنّه لا شيء من ذلك تحقّق. وكانت زوجته لواحظ تشاركه هذه الأحلام وتنتظر معه زمن الخلاص من بؤسهما الاجتماعي بمجرّد أن غادر إلى الكويت. "عندما سافر الدمرداش إلى الكويت بدأت لواحظ تستعدّ لتغيير كلّ معالم حياتها، السجّاد والحمّام والكراسي والتلفزيون الأبيض والأسود والراديو، كل شيء ستحلم به سيأتي"(١). إنها أحلام الفقراء يتغنّون منها ويشكّلون جنّتهم على مستوى المخيال وحلم اليقظة. لم يجد الدمرداش مفرّا من التفكير في الهجرة إلى إحدى دول الخليج التي تشكّلتِ بخصوصها تمثيلات هوسيّة في المخيال العربي باعتبارها مكانا للإثراء والرفاهيّة الماديّة والحداثة الغربية التي صنعها المال العربي والتكنولوجيا الغربيّة. انتقل الدمرداش إلى الكويت. فقد "أدرك أنّ عليه مهمّة جديدة: أن يذهب إلى بلاد النفط ليغيّر من وضعه ومن حياته"(٢)، فالخلاص لا يأتي من داخل الوطن، ولكن من خارجه؛ والوطن لا يتّسعُ لكلّ أبنائه، بل للأقليّة منهم. إن لكل مرتحل نصيبا من التعب يطاله، فكل تكاليف السفر عليه أن يسددها أثناء عودته. فالسنة الأولى في السفر "لتسديد ديون التذكرة وكارت الزيارة، والسنة الثانية هدايا للأولاد والسنة الثالثة ثمن الشقّة الجديدة"(٣). ليس صحيحا أن المنفى أرض بدون متاعب. فمغادرة مكان الألفة هي عمليّة شاقّة للغاية بالنسبة للمهاجر. " ولعلّ حاجة المرء للجذور أن تكون أهمّ حاجات النفي البشريّة وأقلّها تبيّنا

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٨٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٣.

واعترافا"[١]. إن مسألة الارتباط بمكان الألفة يتوثّق عندما نكون خارجه، وهي الحالة التي تفضي إلى التشظّي والانشطار بين مكانين تربطُ بينهما حاجات عارضة لا تمتّ إلى الجوهر الإنساني بصلة. "والحقّ أنّ التفاعل بين القوميّة والمنفى هو أشبه بديالكتيك العبد والسيّد عند هيجل؛ حيثُ يعمل كلٌّ من هذين الضدّين على إملاء الآخر وتشكيله"[٢]. يتعاظم الشوق إلى الداخل انطلاقا من وجودنا خارج الدائرة، وننطلق في تشكيل مخيالنا واستيهاماتنا حول انتمائنا الثقافي ووجودنا الاجتماعي. فالحاجة إلى المنفى عارضة وطارئة، وهي عاضدة لنقطة ارتكازنا المحليّة، وهي إذا لم تكن كذلك فإنها تتحول إلى مصدر شقاء قهري نسعى إلى الخلاص منها والعودة إلى نقطة الصفر؛ "عندما بدأتْ الأيّام تمرّ وهو يسير في الشوارع الواسعة في الخليج هنا لا أحد يسير على قدمه، الكلّ يركب سيارات والأوتوبيس لا يأتي وغير موجود (.... ...) الشمس هنا لا ترحم، درجة الحرارة فوق الخمسين (.... .) ذهب إلى السفارة وسلّم نفسه وقال: أنا عيل، أريد أن أعود، فالرجال هنا مخصيون ضعفاء"[٣]. لقد فرّ من التهميش والخصي إلى ما هو أشدّ وطأة منهما. الشعور بالدونيّة والحرمان وقسوة الطبيعة التي لا يجد ما يتقوّى به عليها. فكل الناس تركب السيارات الفاخرة باستثنائه هو، المترجل تحت شمس لا ترحم. شعر أنّ رجولته سُلِبتْ منه، وطاقته وهنتْ ولم تقو على المقاومة. لمّا لجأ إلى سفارة بلده لم تعترف به، وتخلّت عنه، كما تخلّتْ عنه وزارة الحربيّة ووزارة السكن لمّا لجأ إليهما في بلده باحثا عن العون ومطالبا بحقّه في الحياة الكريمة. ويتعمّق شعوره بالحرمان في المنفى فيقرّر العودة بدون وثائق ويتحمّل تبعاتها، ليحمل إلى زوجته مزيدا من الخيبة والهوان وفقدان الرجولة. إنّ الذي أقصاه في الدّاخل

---

(١) إدوارد سعيد، تأمّلات في المنفى، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب بيروت-لبنان، ط الأولى ٢٠٠٤. ص ١٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٢١.

(٣) السيد حافظ، البدوي والدمرداش ضمن مجموعة "لك النيل والقمر"، ص ١٨٣.

يقصيه في الخارج، والذي يتعبه في وطنه يتعبه بالمنفى، وعليه أن يبحث عن عالم آخر يسكنه هو وأهله، أو أن ينزوي في ركن من أركان الأرض ويتّخذ لنفسه مقاما مع المنفيين والمهمّشين ويكفّ عن البحث عن السّعادة.

يأخذنا الآن السيد حافظ إلى الكويت مرة أخرى لنعايش هموم العرب هنالك مع قصة "حيثُ أمضينا الوقت". تحكي القصة يوميّات المثقفين وغير المثقفين المصريين في الكويت والتعارض المثير للجدل بين تمثيلات الخليج في المخيال العربي والصورة الحقيقيّة لهذا الخليج الرمز، تلك الصورة التي تشكّلتْ أثناء إقامة مجموعة من العمّال العرب بالكويتْ بصفتهم أجراء لدى الحكومة المحليّة؛ والسّمة الغالبة على هؤلاء العمّال المصريين هي انتماؤهم إلى الفئات المستنيرة في المجتمع الذي يجاورونه. فمنهم من يشتغل في الصحافة ومنهم من يمارس التعليم أو الإعلام التلفزي، ومنهم من هم موظّفٌ لدى الدولة. تُفتَتَح القصة باستعراض الصورة الهوسيّة التي يحملها السّارد عن بلد الكويت. "الكويت والقادسيّة والحانية ولؤلؤة الخليج وقاتلتي وعشيقتي، ورياح الحب وتقلّبات الأزمنة المنسيّة"[(١)]؛ هذه الأماكن الأليفة بالكويت، لؤلؤة الخليج وزهرتها، ودفء الذاكرة وعبق التاريخ المنسي، هيجتْ عاطفة السارد وأسالت مدادا مشوبا بالأسى على بلد قتلته عبثيّة أهله وغرورهم وتعاليهم على ضيوفهم الذين خدموهم بعرقهم وعصارة أدمغتهم، فانقلبوا عليهم وتنكّروا لهم متجاهلين ما سيترتّب على هذه الجفوة من محن.

في مخيال الرجل البسيط في مصر أضحتْ الكويت رمزا للمال والأحلام والجنون سليل الحرية المطلقة والخروج عن المألوف، كما أنها ترمز للمستقبل المشرق الذي يراود البؤساء في أحلام النوم واليقظة. للكويت سلطة روحيّة لا شفاء منها في جلب العرب إليها. إنها أشبه بالمرأة التي تتزيّن وتتعطّر لعشاقها، حتّى

---

(١) السيد حافظ، حيثُ أمضينا الوقت، ضمن مجموعة "لك النيل والقمر" ص ٢٣٧.

إذا جاؤوها وظنوا أنهم مواقعوها، غيّرتْ طلاءها الخارجي وأسقطتْ أقنعتها، فإذا هي هي، على حقيقتها، لا مكان فيها للأجانب والغرباء. "إنّ الصّورة اختراع واختلاق وتلفيق وفبركة. والواقع ليس كذلك إلاّ حين يتمّ تصويره وتمثّله وتمثيله وتخيّله"(١). تعرض هذه الأقصوصة حملة محمومة لطرد الأجانب من كلّ الجنسيّات. وكان أولى ضحايا هذه الحملة هم المصريّون نظرا لعددهم المعتبر مقارنة بالجنسيّات الأخرى، ونظرا لوضعهم المادّي الصّعب في بلدهم الأصلي. فهم إن فكّروا في العودة إلى الوطن فإنّ متاعبهم الاجتماعيّة معقّدة من كلّ النّواحي، وإنْ فكّروا في تغيير الوجهة إلى بلد آخر، فهم لا يملكون من المال ما يؤهّلهم للبحث عن بلد مضيف يأويهم ويضمن لهم إقامة مريحة ووضعا ماديّا ميسورا.

"لقد بدأوا يطردون المدرسين العرب من المدارس بكميات وحولوا كل الحصص الإضافيّة إلى بقيّة المدرسين الباقين.. إنّهم يضغطون بثقلهم لطرد كلّ الأجانب"(٢). تكشف هذه السرديّة عن طبيعة السّلوك العدواني من طرف الكويتيين. يوجد ضغطٌ شعبيّ للتخلص من العبء الذي يترتّب عن العمالة الأجنبية والعربية منها على الخصوص، وسلوك الحكومة يتوافق مع الرأي العام المحلّي ويستجيب له. إنه تواطؤ ذو طبيعة عدوانيّة لا شفاء منها. يُنظَرُ للعرب هنالك على أنهم أجانب ويستوون في ذلك مع القوميّات الأخرى الوافدة من آسيا وإفريقيا. لقد أصبح هؤلاء الأجانب يشكلون عبئا اقتصاديّا واجتماعيّا ثقيلا على الدّولة المضيفة ويتعيّنُ طردهم دون تروّ ولا تدرّج، كما يعني تماما أنهم مختلفون عن المحليين في كل شيء، ويتعين طردهم باعتبارهم تهديدا لوجودهم ونقائهم الثقافي. "إنّ الآخر هو ما يكمن خارج عالم ثقافتنا وجماعتنا؛

---

(١) د. نادر كاظم، تمثيلات الآخر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، ط الأولى ٢٠٠٤. ص ٢١.

(٢) السيد حافظ، حيث أمضينا الوقت، من مجموعة "لك النيل والقمر"، ص ٢٣٨.

فهو اللاذات، واللانحن"[١]. هناك تخوّفٌ ممّا يمكن أن يفعله الآخر بنا، فقد يخترقُ قواعدنا الاجتماعيّة، وقد يمتصّ حظوظنا في العيش الكريم، وقد يسمّم حياتنا على حدّ قول رينان في حديثه عن الأجانب، وقد يزعجِ سكينتنا بأفعاله الغريبة وعاداته التي قد لا تعني شيئا بالنسبة لنظام قيمنا. إنّ الانتماء إلى خلفيّة ثقافيّة وحضاريّة واحدة لم يشفع للمصريين أن يحضوا بواجب الضيافة لدى الكويتيين وربّما لدى العديد من دول الخليج التي تتربع على الجزء الأكبر من الثروة العربيّة، وعلى الجزء الأصغر من الثروة البشريّة. إنها وقائع تدين الأنظمة العربية دون استثناء، فالأمر واحد من المحيط إلى الخليج. إنّ سلوك الحكومة الكويتيّة مع العمالة العربية النوعيّة يكشفُ عن زيف الإعلام العربي الذي لا يكفّ عن الضّجيج بدعاوى القوميّة العربيّة، والوحدة العربيّة والعروبة، وما إلى ذلك من الشعارات الخاوية. "اللعنة للتاريخ الواحد والأمّة الواحدة، شعارات، أحسستُ برغبة في التبوّل، استأذنتُ صديقي وذهبت لدورة المياه أتبوّل على كلّ هذا الواقع"[٢]. التبوّل على الواقع العربي هو فعلٌ أشدّ عنفا من الرفض والإدانة، والمحاكمة. إنّه تدنيسٌ لما هو في الأصل والطبيعة مدنّسٌ ومقرفٌ ومنبوذٌ. إنها الصّورة الأكثر رهابيّة عن الواقع العربي الدوني والمنحطّ أخلاقيّا والمتخلّف ثقافيّا واجتماعيّا.

"النصوص وقائعُ اجتماعيّة وإيديولوجيّة بقدر ما هي ردود فعل لنصوص أخرى منطوقة أو مكتوبة تجسّدُ مشاكل ومصالح جماعيّة"[٣]. لقد كُتِبتْ قصّة "حيثُ أمضينا الوقت" على خلفيّة واقع معاش وتجربة فعليّة عايشها العرب

---

(١) طوني بينيت لورانس غروسبيرغ- ميغان موريس، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، المنظمة العربية للترجمة، ط الأولى ٢٠١٠. ص ٤١.

(٢) السيد حافظ، حيثُ أمضينا الوقت، ضمن مجموعة "لك النيل والقمر"، ص ٢٤٣.

(٣) بيار زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، مرجعة د. أمينة رشيد، ود. سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط الأولى ١٩٩٩. ص ١٢١.

ويعايشونها في المنفى خارج حدودهم، فهم ما إن يتخطّوا عتبات بلدانهم حتى يتحولوا إلى غرباء يتوسلون لقمة العيش. لقد تفاعل الكاتب باعتباره مثقفا حرا لا يدين بالولاء إلا لقناعاته الفكريّة والجماليّة، مع هذه المعاناة التي عايشها في الكويت إلى جانب مواطنين عرب آخرين وغير عرب، أُستُغِلّوا زمن الحاجة إليهم ثمّ فُصِلوا عن وظائفهم لأسباب غير وجيهة في أشدّ الأوقات حرجا.

"اليوم حدثت في المدرسة كارثة، مدرس فنشوه (أي طردوه)، فجأة أخذ يبكي ويصرخ كالنساء ويقول: الديون التي عليّ في مصر والشقة كيف سأنهي أقساطها"[١]. ومواطن مصري آخر، قدم استقالته في بلده ودخل الكويت بنية الاستقرار بها وإذا به يفصل عن عمله دون مبرر. إنها حملة محمومة للتخلّص من الأجانب الذين رفض وطنهم الاعتراف بهم؛ فهم زائدون عن الحاجة. لا الوطن يحتاجهم ولا المنفى يسعهم. فهم لا يحظون بالقبول ولا يُعتَرَفُ بهم أعضاء فاعلين ضمن جماعة يتقاسمون معها التاريخ والثقافة واللغة والإثنيّة، إنهم –ويا للمفارقة- خارج الدائرة وخارج المكان، بلا نقطة ارتكاز ولا تعيين هووي. إنه الإقصاء والقتل الرمزي والفعلي للذّات العربيّة الشريدة والباحثة عن شبه اعتراف بآخريّتها وبجدواها وبإنسانيّتها.

خطاب الإدانة:

نبحر الآن في سرديّة "عندما غاب القمر" في قصّة قصيرة كسرتْ نمط الحكي التقليدي، كما كسرتْ الزمن العربي وقطّعته إلى مفاصل مبتورة عن مركزيتها، معزولة عن تاريخيّتها، مبعدة عن جذورها، ضمن لغة متوتّرة إلى حدّ الإدهاش، راقصة إلى حدّ الإعياء، يتعذّرُ الإمساك بأيما دلالة عنها ويستحيل القبض على معنى المعنى. نحن في هذه القصة في حضرة اللاوعي واللامعقول. نحن في زمن عربي غاب عنه الإدراك وحضر الخبل واستحال الفكر كفرا والعقل عقلا

---

(١) السيد حافظ، حيثُ أمضينا الوقت، ضمن مجموعة "لك النيل والقمر"، ص ٢٣٩.

وقيدا. زمن تفكّكت فيه كل الوشائج التي تصل الحاضر بالماضي وتدفع بهما إلى المستقبل، نحن في زمن الهزيمة تلوى الأخرى كقطع الليل المظلم التي غاب عنها القمر، فلم نعد نبصر أبعد من أقدامنا، ولم نعد قادرين على طرد أسراب الناموس التي تتخلل فضاءنا وتسمّم أجواءنا. لقد "دخلوا العراق ودخلوا فلسطين، دخلوا خرجوا، عبثوا قاموا، صعدوا هبطوا، أنت وهم هم وأنت، كلنا نجري ونهرب"(١). الماغول والتاتار بُعِثوا من قبورهم ويقتحمون مركز الثقل من العالم العربي عاصمة هارون الرشيد التي أمدّت العالم بأسباب نهضته، وبنوا النظير بُعِثوا من قبورهم واقتحموا فلسطين وانتهكوا قدسيّتها واغتصبوا بكارتها. لقد قاموا بكل الحركات طولا وعرضا، طردا وعكسا، صعودا وهبوطا وسط ذهول العرب وغيابهم عن الوعي والإدراك السليم للواقع.

وسط الفوضى العارمة والصخب الحادّ والضجيج المصمّ للآذان، في يوميات العرب الأشدّ هوانا وتيها يفقد الإنسان القدرة على التفكير الموضوعي، فتتعطّل مدركات الحواسّ لديه، ويغور الإحساس بالزمن، فتضيعُ القيم وتختفي معايير الحق، وتتهاوى القناعات، ويصبح الولاء للقويّ، يتراجع الوعي مسافات في عمق التاريخ ليحاكم ملوك العرب القدماء الذين جنوا على حكّام اليوم عندما صنعوا تماثيل للحريّة والكرامة هي اليوم أساطير تُروى للأطفال من أجل تنويمهم والضّحك على براءتهم وطفولتهم الغضّة.

عاد الولاء لأساطير القوّة والهيمنة الكونيّة، من أمثال شارون الذي أذلّ العراق في بيته وعبث بياسر عرفات في قبّته الكرتونيّة، وبوش عرّاب العرب الذي أمره الرب بتحرير العراق من فرعونها، فهما اللذان يسمحان برغيف الخبز وعلب الدواء لأطفال العرب وشيوخهم. وهما اللذان ينصّبان حكّامنا ويباركانهم ويمدّانهم بالدّيمقراطيّة وحقوق الإنسان محمولة على دبّابة وبندقيّة آليّة صالحة

(١) عندما غاب القمر" ص ٢١١.

للقتل والإحياء.

ما عاد العربي قادرا على صناعة قيمه في بيته، ما عاد قادرا على تشكيل تاريخه بنفسه، فكلّ شيء يأتيه معلّبا من المركز، من الغرب الذي بلغ سنّ الرّشد، وتعاظم عقله حتّى عاد إلها. أمّا العرب فقد تبين قصورهم العقلي وطبيعتهم البشريّة الناقصة، وتفكيرهم التّرّي. إنهم لا يدركون أنّ الرصيف إنّما صُمِّم ليمشي عليه الراجلون وأنّ الطّريق إنّما عبّدتْ لسير العربات؛ إنّهم غير قادرين على تمثّل الحداثة ولا يتقبّلونها؛ وهم تماما غير قادرين على تمثيل أنفسهم، وعلى الغرب أن ينهض لتمثيلهم. "في دورات القدر والمصير كلّها لا ترى أمة واحدة من هذه الأمم تؤسس بدافع من حركتها الذّاتيّة ما نسمّيه نحن من وجهة نظر غربيّة حكم الذّات"[١]. تلك هي نظرة الغرب إلى العرب اليوم، أمم قاصرة وشعوب متخلّفة تتربّعُ على ثروات غير مستحقّة، ووجب على الغربيين أن يقودوا هذه الشعوب، ويُنصّبوا لها حكّاما مطيعين، متعاونين، مسالمين، يحكمون شعوبهم بالحزم والقوّة والبأس الشّديد، خوفا عليهم من الفساد. فلا عرب ولا عروبة، ولا إسلام ولا مسلمين، "أنت في الخطّ الأحمر، بالخطّ الأحمر تكتب، وباللّون الأحمر تُدفن، وبالصّوت الأحمر يجلدك حاكمك والشرطة والأمن، الآن لا أمن الآن (....) الآن دبابة وشرطي"[٢] أجنبي أو محلي يحكم بالوكالة ويقتل بالتفويض من التحالف الدولي لمقاومة "الإرهاب"؛ إنّه الأداة التاريخيّة غير الواعية لإنفاذ إرادة الرجل الأبيض الذي حبته الطبيعة بكلّ الفضائل؛ فهو وُلِد من المهد إلى اللحد ديمقراطيّا وعظيما وجليلا. "انظر إلى حقائق القضيّة، إنّ الأمم الغربيّة فور انبثاقها في التاريخ تظهر تباشير

(١) السعيد إدوارد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، لبنان، ص ٦٤-٦٥.
(٢) السيد حافظ، عندما غاب القمر، ضمن "لك النيل والقمر"، ص ٢١١.

القدرة على حكم الذّات، لأنّها تمتلك مزايا خاصّة بها"[١] بينما العربي عريقُ في الكذب كسولٌ وسيء الظنّ. إنّه على الطرف النقيض للعرق اللاتيني في وضوحه ومباشرته ونبله[٢]، ولذلك يتعيّنُ على الحاكم العربي أن يعامل محكومه بالقوّة والمعاقبة. لقد غاب الشرفاء عن الوطن، غاب الأدباء والفنانون الأحرار، غابت الكلمة الصّادقة والصّوت العالي، وحضرتْ المومس رمز الدّعارة السياسيّة والأخلاقيّة والفكريّة.

وسمير سرحان يمتنع عن طباعة الأعمال الكاملة لصاحبنا بحجة كونها لغو وسمومٌ تضرّ بعقول الناشئة وغانم السليطي لا يفهم مسرح السيد حافظ ويتهمه بالجهل الفني والجمالي لجنس المسرح، فلا تستحقّ أعماله أن تُنشر أو أن تقرأ. لم يبلغ القارئ العربي سنّ الرشد، ولا يميز بين الفنّ الأصيل والمبتذل، وعلى وكلاء الثقافة والتنوير أن يرشدوه إلى ما يتعيّنُ قراءته.

يواسي جابر عصفور صاحبنا لينسيه خيبة الساسة، وأشرف زكّي يعد بالدّفع للعلاج، فالكلّ يناور ويداري زيف السلطة ونفاقها وعمالة أشباه المثقّفين الذين يؤجرون أقلامهم من أجل متاع قليل.

يُدْعَى السيّد حافظ إلى انتقاد حكام العراق لدى احتلاله للكويت مقابل عطاء جزيل فيرفض، ويدعى أثناء وقوع الكويت تحت قبضة الجيش العراقي إلى انتقاد حكّام الكويت وتبرير استعمارهم مقابل غنائم كثيرة فيرفض، ويُدعى من طرف حكومته لمساندة التطبيع مع إسرائيل مقابل مرتب محترم من الوزارة الوصيّة فيرفض. إنّه يقاوم من أجل نبل الكلمة وصدقها ونزاهة الموقف السياسي والإيديولوجي، إنه لا يدين إلا لقناعته الفكرية ومرجعيّته الأخلاقيّة. "كلما قتلناك ودفنّا جثّتك في الأرض تخرجُ من جديد وتعود للحياة، هل أنت

---

(١) السعيد إدوارد، الاستشراق، ص ٦٤.
(٢) السعيد إدوارد، مرجع مذكور، ص ٧٠.

أوزوريس؟"[1]. يؤكّد هذا الموقف صلابة الذّات أمام تفسّخ المجتمعات والأفراد أمام الإغراءات التي تغازل الشرفاء بشراسة. إنه المثقف الذي لم يفقد ذاكرة الطهارة التي غذّتها نسائم النيل، على الرغم من المحيط المعادي للثقافة والعلم والقيم الإنسانيّة عامّة.

يقاوم السيّد حافظ من أجل حريّة الكلمة ومسؤوليّة الموقف، وأن يكون الإنسان سيّد نفسه، وليس تابعا مهيمَنا عليه. إن الأنظمة الاستبداديّة التي تفتقر إلى الشعبيّة والمصداقيّة الأخلاقيّة تحاول أن تشتري الأقلام والعقول وتروضها بالترغيب أو بالترهيب بالمعاقبة والمراقبة، فإذا عجزتْ عن ذلك فإنها تلجأ إلى مصادرة الكتابة والإبداع بحجّة تهديد أمن الدولة، أو المساس بالحريات العامّة، وتبريرات السّلطة مثيرة للغرابة والفرادة، وأحيانا مثيرة للسخريّة والهزء.

المؤسسة التعليميّة هي جهازٌ من أجهزة الدولة يمكّنها من إعادة إنتاج نظام الحكم وتأبيد هيمنته على كل فئات المجتمع. وحسن فريد هو مدرس يمارس التعليم في مادّة التاريخ في إحدى المؤسسات التعليميّة في مصر. تطرح أقصوصة "عندما تدقّ السّاعة العاشرة من صباح أحد الأيام" مسألة بالغة التعقيد، وهي: من يحقّ له أن يكتب التاريخ القومي لأيّ مجتمع؟ العلماء والمثقفون الأحرار والباحثون أم السلطة الحاكمة من خلال طبقتها المثقفة وإيديولوجييها؟ الطرفان يتنازعان أحقيّة كتابة التاريخ وسرد الأمّة والمجتمع. ونظريّة هومي بابا تقتضي أنّ التاريخ يُكتَبَ من الأسفل، وليس من الأعلى.

تسعى الأنظمة السياسية الشموليّة لتأبيد حكمها من خلال أجهزتها الدعائيّة والقانونية والقضائية والعسكرية، حيثُ تمارسُ مراقبة الإنتاج العقلي بواسطة ما أسماه ألتوسير ب"الأجهزة الإيديولوجيّة للدولة"[2]، والسلطة إذ تمارسُ تحجيم الفكر تضع مجموعة من الآليّات والأدوات التي تؤمّن إرساليّتها التعليميّة

(١) السيد حافظ، عندما غاب القمر، ص ٢١٣.

(٢) د. أمين الزاوي، المثقف والسلطة في الرواية المغاربيّة، ص ٣٢.

والسياسيّة على حدّ سواء. إنّ العمليّة التعليميّة عمليّة معقّدة وممتدّة في الزمان، فالتعليم بكلّ مراحله هو مسيرة أجيال، ومن خلال ذلك تتمكن السلطة من تمرير أنساقها الثقافيّة ورسائلها الإيديولوجيّة وتطوير حالة الرضا والقبول بالوضع القائم باعتباره الحالة الطبيعيّة والمثاليّة للأمّة. "الدولة في جوهرها سلطة قمعيّة، ولكنها لا تستطيع بالقمع وحده المحافظة على سيادتها، أو تحقّق مشروعاتها"(١). ومن هنا تتنزّل ضرورة الإيديولوجيا، ذلك الشرط الأساسي لتحقّق الهيمنة التي تحفظ نوعا من التوازن الاجتماعي.

المدرّس "محسن فريد" هو من مثقفي الهامش في مواجهة مثقفي المركز، وقد حاول أن يدرس مادّة التاريخ على غير ما هيّ ممَثّلة في البرامج الرسميّة، باعتبارها تزييفا للتاريخ الفعلي والحقيقي. وهو بذلك يخرق قاعدة من أهمّ قواعد النظام. فالمدرّس أجيرٌ لدى الدولة، وليس من حقّه أن يساهم في إنتاج الثقافة أو تغيير قيم المجتمع، عليه فقط أن يضمن استمرارية الحالة الثقافية والمحافظة عليها من خلال تلقينها وإظهارها في صورة مشرقة. تتحرّك أجهزة المراقبة والمعاقبة، ليجد المدرّس نفسه خارج المؤسّسة. "ترك المدرسة، لم يستطع أن يفعل ما قيل له، لم يدرك أنّه سوف يجوع، أو يتشرّد"(٢). السلطة القمعيّة تجوّعُ معارضيها وتشرّدهم وتصنع منهم عبرة للآخرين حتّى ينضمّ الجميعُ للجميع. لا مجال للرّأي الآخر ولا للاختلاف الثقافي في الأنظمة الشموليّة التي تنكر آخريّة الآخرين وتدوس عليها بالنعال من أجل المصالح العليا "للوطن".

يتعيّن على المدرّس أن يمارس دور الوسيط الإيديولوجي بين النظام والأطراف الخاضعة، "أي أنه يساهمُ في القبول العضوي للجماهير الكبيرة بالطبقة

(١) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٢) السيد حافظ، عندما دقّت السّاعة العاشرة من أحد الأيّام، ضمن مجموعة "لك النيل والقمر"، ص ٣٠٨.

المهيمنة (.....) ويضفي شرعيّة مطلقة على النظام الاجتماعي"[١]. وإذا تخلّى عن هذه الإرساليّة فإن الدولة تتخلّى عنه وتلحقه بقطيع المنبوذين، حيث راح يبيعُ الجرائد والمجلات، فاعتُقِل بتهمة المتاجرة بالصحف المحضورة، والتحق بالشارع يمسح سيارات المارّة مقابل لقمة عيش تبقيه ضمن الأحياء، ويحاولُ أن يجتاز الحدود لعل أبواب الرزق تحل بعتبته، ولكنه يُمنَعُ من ذلك.وأُعيد إلى مدرسته في محاولة لتدجينه وإخضاعه ليمتثل لشروط المؤسسة التعليميّة. غير أنه عجز عن أداء مهمّة تمرير الثقافة الرسميّة دون نقد. فوعيه لم يعد يتقبّل مزيدا من الزيف، فقرّر أن يجعل نهايته في النيل، ليتطهر من دنس النظام ومن مجتمع تابع كالقطيع الطيّع. إن كثيرا من شخصيّات هذه المجموعة، وعندما تكتشفُ أنّها لا تملك شيئا من هذا العالم تنسحبُ منه بصمت وبلا مبالاة؛ ولأنّه ربّما ليس ثمّة ما هو أشدّ هدوءا من النهاية عندما نخلّفُ وراءنا عالما بدون فضيلة وبدون شعراء.

إنها النهاية الحتميّة للمعارضة الجادّة في الوطن العربي، فإمّا الجنون أو المنفى أو الانتحار. وكانت تلك نهاية صابر الذي أغلقتْ في وجهه كل منافذ الحوار، فانتهى تحت العربة، مسلوب الهويّة منزوع الروح. تطرح هذه النهايات التراجيدية للمعذبين في الأرض وللمثقفين الذين يحملون هموم أوطانهم سؤالا ملحّا حول أسباب هذا الفشل في اقتحام تحصينات النظام رغم سقوطه الأخلاقي الماحق. أعتقد أنّ السبب في ذلك يرجعُ لكون مثقّفي المركز يشكّلون وحدهم انسجاما إيديولوجيا مع رؤية السلطة، فهم يتمتعون ببنية فكرية قويّة ومتماسكة ومرفودة ببنية طبقيّة تتمتع بكل أسباب القوّة الماديّة. في حين يشكل مثقفو الهامش اختلافا مع هذه الرؤية وتفككا في بنيتهم الطبقيّة واختلافا في قناعاتهم.

---

(١) أمين الزاوي، مرجع مذكور، ص ٢٧.

خـاتـمـة

أمكننا من خلال هذه الرحلة الشّاقة والشّيّقة في الفضاء القصصي للسيّد حافظ تبين أهمّ أزمات المجتمع المصري والعربي بشكل عامّ؛ وأمكننا إدراك حجم المعاناة التي تكابدها الفئات الشعبيّة الأقلّويّة داخل أوطانها وخارجها، والتهميش والإقصاء الذي تتعرّض له. كما أمكننا تبين أزمة المثقف العربي وما يتعرض له من مساومات من أجل إسكاته أو تحييده إذا تعثّر تدجينه وتسخيره لخدمة مرامي السلطة السياسيّة.

إنّ العمل العظيم هو وحده الذي يحتوي على بنية للوعي الجماعي والاجتماعي تنبثق عنها رؤية للعالم كليّة دالّة ضمن جملة من القيم والمعايير، إنّ القصص التي أخضعناها للدراسة على قلّتها تكشف عن موقف كلي من الذّات والعالم بكل تجلياته الإشكاليّة. والشخصيّات القصصيّة التي تخلّلتْ البنية السرديّة لهذه القصص لم تكن تتصرّف إلا انطلاقا من وضعها الطّبقي، وتحيّزاتها الاجتماعيّة والأخلاقيّة. لقد كانت تتصرّف انطلاقا من متاعبها ومعاناتها، وتعارضها مع فئات لا تشاطرها وضعها المادّي وتمارس عليها تسيّدا قهريّا. وإن حواريّة هذه المجموعة القصصيّة تكمن بالذّات في تعارض البرامج السرديّة للأفراد الاجتماعيين، ذلك التعارض الذي يرتفع بالصراع إلى المراتب الأكثر دراميّة وتشنّجا.

لقد مرّت المجتمعات العربية بهزّات عنيفة في تاريخها الحديث والمعاصر، بدءا من حالات الاستعمار وما ترتّب عنه من تغريب واستلاب قهري، إلى الاستعمار الجديد، وما رافقه ويرافقه من وصاية أجنبيّة، إلى حالات الاحتراب والثورات العربيّة، إلى نكبة فلسطين وغزو العراق، وما أعقب ذلك من تدمير للذّات العربية وتهريب للثروات في رابعة النهار، إلى حالات الفقر والتهميش والاستبداد السياسي الذي تتعرض له فئة المثقفين والمعارضين. لقد كان كل

ذلك يحصل بمباركة الدول الكبرى التي لطالما تغنّت بالديمقراطيّة وحقوق الإنسان. لقد بدا وكأنّ العربي لم يرتق بعد إلى منزلة الإنسان ولذلك فهو لا يستحقّ العطف الديمقراطي التي توزّعه الدول العظمى على مستعمراتها القديمة. وسط هذا المشهد المجتمعي المحموم بالكراهيّة والغيريّة في الأوساط الشعبيّة التي ضاقتْ بها أوطانها فراحت تبحثُ عن موئل يحضنها خارج حدودها، فلا هي وجدتْه ولا هي استعادتْ مواقعها التقليديّة في الوطن الأم، وسط هذه الأجواء العدائيّة والصور الرهابيّة تتنزّل المجموعة القصصيّة للسيّد حافظ فتختلط كلماتها بأنفاس الفقراء وزفرات المحرومين وأنين الموجوعين، ويرتقي فكرها إلى درجات التفكر في العالم وفي الإنسان بأبعاده الكونيّة ليشكّل رؤية للعالم لا يخطئها الإدراك، رؤية من شأنها أن تصهر تناقضات الواقع وتضغطها إلى حدّ الفناء فإذا الكون جوهرٌ خالصٌ يؤلّف نشيدا للوطن المستعاد على مستوى التخييل. فنحن أمّة تقتات على التخييل وتعتاش من أحلام اليقظة.

قــراءة فــي قصــة
بقلم أ . ليلى بن عائشة

﴿ لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي ﴾

للكاتب السيد حافظ

سطيف – الجزائر

حينما يُختزل الزمن والتاريخ في لحظات أقرب إلى الهلوسة منها إلى الحقيقة أو ربما هي الحقيقة التي تدعو إلى الهلوسة.... واقع لا يصدق ...هل هو الصادق الوحيد والجريء المتفرد الذي لا يخشى شيئا ؟؟؟؟!!!!...هو كذلك حتما وكل الشرفاء يجزمون بذلك غير أنهم لا يعترفون إلا قلة منهم (قال فوزي فهمي: يا السيد حافظ أنا قلت لبنت في الجامعة الأمريكية لو عايزة تعملي دكتوراه في المسرح التجريبي اعملي عن السيد حافظ.. هو الوحيد اللي حقيقي. أنا خلصت ضميري قدام الله) ص.٤.

... أما الفاسدون أقصد الفاجرون .... فقد قهرهم بالحرف والكلمة .... ما أجمل الحرف النقي والكلمة الصافية حينما تعلو دون أن يحول دونها حائل ... أو أن يعوق انتشارها قانون أو قوانين أيا ما كانت هذه القوانين حتى الفيزيائية منها، تلك المتحكمة في حركة الصوت والضوء ...النور والحقيقة هما ما يحترفهما عاشق الحرف هذا.. هذا الرجل الذي لا يحيد عن الحقيقة ولا يشيح بوجهه عن النور المشع... الذي ينبثق من ذاته ... ولا يأبى إلا أن ينشره كمن ينشر النبوءة أو الرؤيا... مهما كانت العوائق ..

لقد كان والده حتما محقا في تسميته بالسيد (قال أبي سموه "السيد" تيمنا بالشيخ "السيد البدوي" صوفيا .. شيخا مهابا .. وقورا .. نبيلا .. شامخا يأتي بالمعجزات .. يسير فوق الماء و يأمر السحاب و ينقذ العذارى في عيد وفاء النيل .. يأمر النيل أن يجري فيجري وأن ينهض فينهض فيصبح نافورة لعنان السماء..).(ص١) غير أن معجزاته كانت الكلمة والحرف المشرق الذي ينير دروب الذين ضلوا السبيل ...لقد ظل هذا الرجل نبيلا وفيا لمبادئه ولقلمه طيلة مساره الإبداعي، شامخا لا يرضخ (قال مسئول الصفحة الثقافية في جريدة كبرى: ما هذا الذي تريدني أن أنشره.. هذه ليست قصة هذه دردشة..

قلت: دردشة. فرفشة. نعنشة. فضفضة، هلوسة. هي الوطن. هذا ما أكتبه يا سيدي هي قصة الوطن.

أكتب الوطن قصة أو قصيدة. أو مقالة أو....
أنا و الوطن.. أنا الوطن.. الوطن أنا.
تنشرها أم لا؟
قال: لا طبعا و ضحك و هو يرتشف الشاي.
صرخت في وجهه:
شكرا يا ابن الكلب) ص(٦)

هذا الرجل يدرك جيدا ما يكتبه.. يفقه تاريخ مصر.. أفضل من المؤرخين ...لا زيف في الحقائق التي يقدمها للمتلقي ...وكأنه يعرف مصر شبراً شبراً ويعرف أهلها فرداً فرداً منذ عهود ما قبل التاريخ (كدت أقول يعرف مصر.. دار دار.. زنقة زنقة.. بيت بيت.. فرد فرد.. شبر شبر...)أو إنه عاش في كل العصور وأدرك حقيقة ما تعرّض له الوطن وأشرافه وشرفاؤه (جدي الفرعوني الأول قُتِل و جدي المسيحي صلبه الرومان و جدي المسلم نصَفَهُ أمير المؤمنين عمر بن الخطاب بعد أن صفعه عمرو بن العاص..

و جدي الآخر كان شاعرا فحلا. لكن كافور الإخشيد. ظلمه. شتمه. قام جدي و كتب قصيدة و سجل تاريخ كافور الأغبر. الأشرس. وقال هذا عصر الخصيان. و... و.... و.... . و... حبسوا جدي في عصر الإخشيد.. إلي أن جاء المتنبي و ربت على كتفه وسمع أشعاره وأثنى عليه وأعطاه بعضا من المال من التي حصل عليها من كافور والتي حصل عليها كافور من بيت المال والتي سرقها هو ومحمد بن طغج الإخشيد من المصريين). (ص ٣) ولاشك أن التاريخ يعيد نفسه وهي إشارة صريحة إلى أموال الشعب المصري التي نهبت وتنهب باستمرار...

... سلاح هذا الرجل ليس مدفعا أو كلاشينكوف لكنه بالكلمة يحيي ويميت؛ يحيي الضمائر والقلوب الميتة، ويرعب حد الموت النفوس الفاسدة، خفافيش الظلام ومصاصي دماء الشعب المصري .. يدافع عن الحق ويعلي كلمته، ويُنْزِلَ

الزيف والضلال من عليائه إلى الدرك الأسفل ...جاءت أنظمة وسقطت أنظمة.. وثارت ثورات وخمدت أخرى.. وجاءت ثورة يناير والسيد حافظ هو السيد حافظ سيد نفسه ثابت على مواقفه لم يُشترَ قلمه ولا ذمته بالدرهم أو الدينار أو الدولار (قالت الأميرة العربية الخليجية:

كيف ترفض أن تعمل عند أميرة خليجية. يا صعلوك يا حقير

قلت لها:

أنا حفيد الفرعون ملك مصر العظيم أول الملوك و لست من هؤلاء المصريين من أصل المماليك.

ضحكت سبتني.. و أغلقت الهاتف). (ص٣)

... لم تغره المناصب ولا النساء...غير أنه أحب ويحب النساء.. لكن ليس كل النساء .. لذا أهدى المرأة العربية النيل والبحر والهرم(قلت لها... وأنا أداعب شعرها..

لك النيل و البحر و الهرم يا أميرتي..

قالت و هي بتضحك:

"ايش فيك اتينت (اتجنيت) أنت تعطي نيل مصر والبحر المتوسط والأحمر والهرم لي"

قلت: نعم. أنا نسل الفراعنة أنا جدي فرعون الأول..).ص٤. غير أن ذلك يعكس حبه لوطنه ولبلده مصر كغيره من الشرفاء .. لأنه المواطن الحق الذي يغار على أرضه وعرضه،... وبأفق استشرافي يهدي النيل والبحر والهرم لكي لا يباع الوطن بنفائسه تلك من قبل الخونة، كما هو مصير الكثير من البلاد العربية التي تغتصب بل تباع تحت كثير من المسميات (خذيه يا أميرتي قبل أن يبيعوه للأجانب أحفاد الرومان و اليونان والتتار والبيزنطيين....

خذيه يا أميرتي.. إنني أمنح كل النساء الجميلات العربيات ما أملك. النيل و الأهرام و البحر و الحقول...

الكل يا جميلة اتفق علي أن يكون اسمي "مواطن".
مواطن عادي.. قلت لها خذيه. أنا ملك فرعوني و أنت أميرة عربية. أنا فرعون عربي. أصبحت عربيا). (ص.٤)
لم تثني من عزيمة السيد حافظ المكائد والمصائب بل ظل صامدا ومبدعا: (قالت حمدية صقر رئيسة الرقابة:
علي جثتي يطلع لك عمل في التليفزيون.
قال يحيي العلمي:
علي الطلاق ما أنت داخل التليفزيون تاني....
قالت آمال مراد في تقرير سري: امنعوه من العمل.. إنه مشاكس
قال يوسف شعبان: أنا نقيب الفنانين مش خدام عندك أجيبلك فلوسك من منتج حرامي.
قال المنتج عادل حسني و أنا نائم على السرير في المستشفي:
لن أدفع لك باقي حقك ثمانية وعشرين ألف جنيه.. اخبط دماغك في الحيط. اشتكيني في المحكمة.) (ص.٥)
لقد استمر السيد حافظ على نضاله حتى في أحلك الظروف يدافع عن نفسه وعن غيره ولا يزال كما نستقرئ ذلك من إبداعاته ومن هذا العمل تحديداً (قال عبد الغفار عودة.. يا السيد أنت مجنون تريد حقوق المؤلف المسرحي في مصر.. كان غيرك أشطر. هذا البلد يحكمه العشوائية كافح وأنا معك. كافحت كافحت... مات عبد الغفار عودة.... وأنا أكافح من أجل حقوق المؤلف. وحقوق الإنسان) (ص ٣)
ومن الواضح بما لا يدع مجالا للشك.. أنه لم ولن يتراجع عن مواقفه، ولن يحد من عزيمته أي شيء،ولم ولن تقهره الصعاب والعوائق وهذا ما يتضح من سجله النضالي الإبداعي. ولعل أجمل ما في كتاباته على الإطلاق هو النفس الطويل في النضال والكفاح من أجل إعلاء الحق.. إلى جانب حبه الرهيب

للإنسان عموما،وللإنسان المصري أيا ما كانت ديانته أو أصله، (قال مجدي رزق: اليوم زواج أخي نظمي رزق من تريز دميان تيجي الكنيسة قلت أحب الكنيسة.. كما أحب الجامع.. وذهبت.. حتى يهود مصر أحبهم).(ص٣)
فكتاباته إذا هي كتابات للإنسان أينما كان .. هي صفحة مشرقة من صفحات التحدي والمقاومة لكل أنواع الطغيان والفساد من حياة السيد حافظ يرويها عبر "لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي" ويستمر على عهده بالنضال رغم النصائح.. (قال عبد الغني داوود: يا عم السيد لحد امتى هتفضل تجاهد).ص.٥.
هو باختصار كاتب إستثناء في زمن لا يعترف بالإستثناء المميز والإبداع المبتكر الخلاّق .. بل يعترف فقط بالقاعدة الخاطئة والإستثناء الذي يؤكدها ولا ينفيها أو يبرز ضعفها ...هو تاريخ وطن مختزل في تاريخ شخص، أو هو تاريخ شخص يختزل تاريخ وطن بأكمله (أكتب الوطن قصة أو قصيدة. أو مقالة أو.... أنا و الوطن.. أنا الوطن.. الوطن أنا) (ص ٦)
.... ومن المؤكد أنه كاتب سبق زمانه بأزمنة، واستشرف واقع زمانه بدهور، وهذا ما تؤكده إبداعاته على الدوام وإذا شككتم في ذلك اقرأوا كتاباته من الآن الأول لبدئها إلى الآن الآني لتكتشفوا ذلك بأنفسكم.

رمزية السرد الحكائي
بقلم :أ. هاجر مباركى الجزائر

في قصة" لك النيل والقمر يا أميرتي" و"حكايات من الشاطئ"، و"رسائل من العمر الضائع" للسيد حافظ

أجمل ما تكون أن تخلخل المدى والاخرون، بعضهم يظنك النداء.. وبعضهم يظنك الصدى، وأجمل ما تكون .. أن تكون مفترقا للصمت والكلام.. يكون فيك أول الكلام آخر الكلام ... أدونيس.

أول الكلام قصة تلامس مواطن التجلي، والمعرفة، والعشق، والجسد الكوني، وأجمل ما يكون أن تعبر إلى تجربة تتجاوز الحالة الإبداعية الجاهزة للوصول إلى لذة النضج الفكري، وسلامة الذوق مع السيد حافظ، والأجمل الأجمل، أن تلج المساحات المخبوءة، والمعلنة، بتناول فني متناسق، عبر المجموعة القصصية لك النيل والقمر، عنوان يشكل الغلاف القصصي لمساحة إبداعية، تتشابك فيها القصص في عالمها الفني، بالموروث الثقافي الإنساني والعربي، ليرتقي بها إلى التمثيل الرمزي لفكرة الوطن، أو الأمة. هي تجربة تعبر عن القلق الإنساني، باعتباره يشكل بعدا من الأبعاد المعرفية للإنسان .

لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي، هي الحكاية المفتاح ومستوى السرد الأول :يطالعنا الفعل الصوفي في هذه المساحة، عندما يفصح السارد عن سبب إختيار اسمه قائلا :قال أبي :"سموه السيد تيمنا بالشيخ السيد البدوي، حتى يكون صوفيا، شيخا مهابا، وقورا، نبيلا، شامخا يأتي بالمعجزات، يسير فوق الماء، يأمر السحاب وينقذ العذارى في عيد وفاء النيل .. يأمر النيل أن يجري فيجري، وأن ينهض فينهض، فيصبح نافورة لعنان السماء، كان أبي قوي الشخصية لذا كان اختياره هو الأمثل :السيد.. ، "بهذا المدخل تندفع المعاني، عبر قناة الكاتب الفلسفية والصوفية، وتتأرجح المخيلة بين الواقعي والميثولوجي، بحثا عن الحقيقة عبر تقاطيع التاريخ، ،،،"جدّي الأول كان أحد ملوك الفراعنة العظام . وفي غفلة من الزمن ...خرج على جدي بعض الزعران، والمرتزقة والأعداء، فاغتصبوا البلاد والنساء .. واستباحوا كل شيئ،،" يعرض القاص حدث قصته، معتمدا في السرد على الماضي وتجاربه التي تعج بما هو واقعي، فيصارع الذاكرة ويصدم الحاضر، ،"أنا فرعون ملك البلاد التي جار عليها الزمان

وحكمها العبيد والخصيان، بعد موت فرعون الأول، ،"ليسجل الكاتب عبر هذه المحطات واقع البشر في لحظات استرجاع عميقة، حتى أنّك في لحظات انفعال وتفاعل، تتعجل الحدث بحثا عن محطة اللاواقع ليستريح فكرك من كدمات الحوادث الملموسة ..

لك النيل والبحر والهرم أميرتي شكل سردي تجريبي، يكسر فيه السيد حافظ القواعد الفنية التقليدية، لينتقل عبر مساحات مشهدية مفعمة بالحوار، والمنولوج الداخلي، لشخصيات من الواقع تحمل هواجسها الفكرية وتعيش اغترابا داخل الوطن، ،"أشكو إليك ضعف قوتي وقلة حيلتي وهواني على الوطن،،"قلت :دردشة، فرفشة، نعنشة، هلوسة، هي الوطن .. الوطن أنا، ،"هو الهذيان المحموم في حب الوطن، يحل فيه التشاؤم والحزن بديلا للخير، يبلغ به الكاتب- من خلال رمزية كثيفة – حالة الاضطراب واللاتوازن الضاربة بجذورها في عمق مجتمعاتنا العربية، واقع تحولت فيه النفس البشرية عن حالة الضمير الرقيب، إلى ضياع الضمير في حالة الإنفلات والتدهور الفكري .

يتحرك السرد عبر المساحات القصصية، لتتجلى من خلاله، قدرة القاص على تلوين الأداء الفني، وفقا لطبيعة الموضوع، فيفتح فضاء النص أمام المتلقي، ليفصح الكاتب عن الكثير من أوجاع الفكر، في تعامل رمزي، بغرض الوصول بالمعنى إلى مقاصده المنشودة، فيداعبنا سحر السرد القصصي الحافظي في حكايا من الشاطئ ليشركنا معه في استنطاق النص وفق شعورنا الخاص، فتتكشف الحكايا عبر مستوياتها الرمزية، عن قيم جمالية وفنية وفكرية، تتولد في رحمها الدلالات مع كل قراءة، ،"طفح القلب نشيدا بريا فوق أرصفة الجوع الحبلى بالأغاني .. الخاسرة .. لم يعد في النوايا الخبيثة خير .. علي رقص في احتفالات الأب باخوس والإسكندر وغنى بين يدي الأميرة شهرزاد أغنية محلية علقها في صدر الأذن المفتوحة بالفضيحة، ،"هو منعطف قصصي بلمسات رمزية صوفية يتفجر فيها التخييل، ويبدأ معها الحفر في أغوار الذات والتاريخ،

"لم يعلقوا صورته في جريدة، لم يلتفتوا إليه إنه عزف كل الألحان السرية في أمسية حمراء،،"من فضاء مكاني إلى آخر، يرسم الكاتب حالة الصراع التي تعيشها شخصياته فيتعدى المكان مدلوله الواقعي، إلى مدلول رمزي عميق، ليرسم النص حالة من التحول، "وهما يسيران على الشاطئ فجأة ظهرت أمامها سمكة كبرى ضحكت هي وقالت .. انظر إلى السمكة .. نعم سمكة .. قفز مسرعا اتجاه الشاطئ ليصطاد السمكة التي كانت على الشط .. أخذ يدخل اتجاه البحر صرخت هي : ارجع، لم يتراجع، لكنه الآن لن يتراجع مهما كان الثمن " هي صورة رمزية تجسد التمرد على كل أشكال الاضطهاد، والتجاهل .يشكل خطاب المكان من الشاطئ إلى القرية إلى البلاد البعيدة، التبدل والتحوّل على مستوى العلاقات الاجتماعية، ولم يكن وصف المكان وصفا عابرا، بل هو متعمد عبر ثنايا السرد القصصي، يكشف عن تحول قيمته، ودوره العميق، في تشكل الذات وهويتها، هي أمكنة تلاشت أدرواها، لتخلف شرخا في الذات، وحالة من العقم على مستوى الفكر والمشاعر. من الجراد إلى النمل إلى الضفادع، تبلغ الذات المثقفة حالة من اليأس، ..."فلقد كان يريد أن يسمع صوتا من ذاته .. فتح المذياع سمع صوت ضفدعة، وعندما حاصروه حاول ان يخرج ذات مساء وأن يصرخ ويبكي في الطريق وهم خلفه يجرون، ،"

في نسيج قصصي يرتبط فيه الواقعي بالخيالي، تتلبس الكتابة الحافظية بالحركية، نحو ممكنات إبداعية،يمنح في إطارها الكاتب لشخصياته فرصة الحديث بلغتها، ومستواها، وصراعاتها من علي محمود، إلى فاروق حسني، ذوات تعيش التهميش في ظل القمع الرسمي والشعبي للثقافة، ، الفن لم يعد له مكان في الوطن، الذي فقد دوره وتحول من حالة المقدس إلى الاعتيادي، و أقل من ذلك، الوطن تبدّد تحت وطأة الانتماء الزائف، "عندما يموت الغريب في بلاد غريبة، وعندما يحدث فإن الأحداث كلها في ذهن الغريب أحداث غير معقولة..."

شهرزاد تؤجل الموت بالحكي وتحيي وجودها، السيد حافظ يؤجل موت الإبداع بمجموعته القصصية التي تحمل القارئ إلى برزخ الوعي واللاوعي، بقدرة فائقة على فتح الحدود بين الأجناس الأدبية، وتشكيل فضاء إبداعي مشترك يتجانس فيه السردي و الغنائي والوجداني . أربع رسائل من العمر الضائع هي محطة قصصية يلامس فيها القارئ العلاقة الروحانية التي يعيشها الكاتب مع أنثاه ، التي تكاد لا تبرحه عبر النسيج القصصي لك النيل والقمر، هذه الأنثى الحاضرة بقوة في كل أعمال السيد حافظ، والتي يتكشف أمامها، ويبوح لها بأوجاعه، هي ليلى، زهرة ووردة، ونرجس، أسماء لا تخلو من الرمزية العميقة، هي الحلم وهي الوطن، وهي الحضور والغياب، حالة من حالات الجنون الحافظي الهادئ، ،،"حبيبتي زهرة سقط العمر صريعا على موائد الخديعة ورحلت معك جوف النقاء، طعنتنا خناجر التقاليد والعادات وعدنا لنبحث عن كتلة هذا العالم عن ركن عن زاوية نرسم عليها صور الإنسان "،،،هي الرسالة الأولى في بناء الحدث القصصي من رسائل العمر الضائع، مساحة يتحد فيها الماضي والحاضر بروابط وشيجة، فلا يستطيع أن يتحرك الزمنان إلا معا، فلا الماضي يبتعد عن الحاضر ولا الحاضر يستطيع الحركة بمعزل عن الماضي، هي لحظات البوح عندما يصير الفرد نهبا لمشاعر الحصار، ويفتقد الأمن ممن يفترض أن يكون مصدرا له. يتحرك الكاتب من خلال الأنا تارة، وتارة أخرى يلجأ إلى الهو و النحن دفاعا عن ذاته وعن المجتمع .يشكل الخطاب السردي في ثنايا الرسائل الأربع سياقا قصصيا حافلا بالتأمل، مشهد للهزيمة والإنكسار .. "والحقيقة أن كل الأشياء قناع الموت البدء الانتهاء، صوت داخلي للشجن القاتل والأحلام المغتالة، هي آليات الحضارة المادية التي تضع حواجزا وعقبات لا تتحقق معها الحياة الروحية،،، حبيبتي زهرة يمر عمري على حوائط الزمن الأعمى يتسلق أشجار المواجهة .. يا غاضبة مني بإخلاص شديد وبرود شديد وبحب شديد ضعي يدك في عصارة العودة والبدء.. المشكلة هي المجتمع يعني

الجميع للجميع.

هكذا أرادها السيد حافظ مناخات، وتساؤلات، وإحالات، إلى الواقع والتاريخ، في بناء قصصي داخل هيكل فني، اعتمد فيه على تداخل مستويات السرد، ليتولد أحدهما عن الآخر، وكأنك تقرأ ألف ليلة وليلة بطابع فكري وسياسي واجتماعي. قصص رمزية تلامس مواطن التجلي وتجمع بين الإيحاء والإدهاش الفني، هي رحلة قصصية، آثرنا من خلالها الكشف عن مكامن التميز في الفضاء الإبداعي الحافظي، مستأنسين فيها بحقائق تاريخية تحرك الذاكرة، في إطار بنية قصصية قوامها الإنتقال السلس بين أكثر من فضاء .

هاجر مباركى - كلية الآداب والفنون قسم الأدب العربى

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم – الجزائر

mebarki.hadjer.mosta.dz@gmail.com

.

مقاربة موضوعاتية
لأعمال " السيد حافظ " القصصية

بقلم : د. نادية سعدوني

معهد اللغة و الأدب العربي

المركز الجامعي

عبد الله مرسلي - تيبازة - الجزائر

إذا كان لكل فن أدواته وآلياته، فإن الأدب كفن هو الآخر كيان قائم بذاته، يسعى بجهد إلى رسم لوحة خاصة به، ريشته القلم وألوانه الحروف التي ترقص على نغمات أفكار ومشاعر و روح أديبنا، وأديبنا راقص موهوب، استطاع أن يحرّك جسدّه بفكره فأنتج لنا حركات متناسقة منسجمة تعبّر وبصدق عن حالته وحالة أمته ووطنه، والملفت للنظر أنّ الإيقاع المصاحب لالتواءاته يناسب وبصدق إيقاع الواقع المعيش الذي يتقلب فيه مجتمعه، هذا الأخير الذي تمكن من استخدام لسان حادّ يعبّر به عن وجعه وألمه وانشقاقاته، غير أنّه ألحّ على ضرورة انتهاج سبل وطرائق عديدة لذلك، فكان الشعر من أوّل وأهم الطرق على الإطلاق، نظير القدرة الفائقة على استلهام واحتواء تقلبات ومخاضات الانسان، فبعد أن كان همّه التعبير عن خلجات و أحاسيس العاشق الولهان، أصبح الوعاء المستوعب لكل جرعات الفكر وآفاقه.

إلاّ أن هذا المجتمع لم يكتف بالشعر كجنس واحد ووحيد لما للزمن من متطابقات ومتناقضات فجاءت الرواية حاملة لتقنيات ومفاهيم غريبة عن الشعر، استطاعت بفضلها أن تحمل لقب (ديوان العرب)، كاسحة بذلك كل الحواجز التي قد تفصل الإنسان عن خياله وطموحه وحلمه، لذلك اختارها "السيد حافظ" لغة فنية له، تتشارك مع المسرحية في إلباسه تاج المبدع، فقد قدم لنا عدداً من المسرحيات والروايات نذكر على سبيل المثال مسرحية " حلاوة زمان " و" حكاية مدينة الزعفران " و" العزف في الظهيرة "، و" حكاية الفلاح عبد المطيع "، " سمفونية الحب "، " الأشجار تنجني أحيانا "، " مسافر ليل "، " الطبول الخرساء " كما ذاع صيته كروائي فقدم لنا مجموعة من الروايات التي نالت حظها من الانتشار والشهرة نذكر من بينها: " كابيتشيو "، " كل من عليها خان "، " نسكافيه " وغيرها من الأعمال الروائية التي خاض غمارها شاعر الرواية فقدم لنا من خلالها طبقًا شهيًّا من ألوان الفواكه السردية والحكائية المتباينة ليظهر من خلال هذه السفرة القدرة الإبداعية والفنية والجمالية التي يمتلكها هذا العبقري المبدع.

وإذا كانت الرواية كفن تمكن من نشر بريقه على الفضاء الإبداعي، فإن القصة

تعد منافسا شرسا لما لها من خاصية القصر والسهولة والسلاسة في القراءة، لكن الاختلاط فيما بينهما، أخذ حقًا لا بأس به من الزمن، وذلك لالتقائهما في الغايات واختلافهما في التقنيات التي لم يتمكن من اكتشاف ذلك في عقودهما الأولى لـ "أنّ الكاتب في تلك الفترة كان عديم القدرة على التنبه إلى الفروق الفنية بين القصة والرواية "[١]

غير أنّ العالم بعد برهة معينة من الزمن تمكن من الفصل بينهما خاصة وأنّ القصة القصيرة أصبحت من أكثر الأجناس استعمالاً نظير سهولة تناولها، وكثرة تهافت الجرائد والمجلات عليها.

هذا وأنّ للقصة القصيرة القدرة الفائقة على احتواء المجتمع وترجمة واقعه وكذا وضع مشاكله والمصاعب التي يمرّ بها على طاولة التأمل. " فلا يضيق إظهارها عن تناول أي موضوع من الموضوعات التي تشغل البال، ومن أجل ذلك وجد فيها القارئ أصداء قريبة لكل ما يدور حوله، ووجد فيها الكاتب وسيلة سهلة لتحليل أي موقف من المواقف"[٢] والميزة التي تجعل منها المنبر الأكثر تهافتا عليها هو أنّها " لا تطلب من قارئ عصر السرعة وقتّاطويلاً كذلك الذي تتطلبه قراءة الرواية الطويلة، إنه قارئ قلق، مضطرب وهو من أجل ذلك ملول "[٣]

و اذا عدنا إلى المعاجم باحثين عن أصل تسمية (القصة)، فسنجد " قص أثره، يقصه قصًا.. كما جاء في اللسان و الصّحاح و في التهذيب: القصّ اتباع الأثر و يقال خرج فلان في إثر فلان وقصا وذلك إذا اقتصّ أثره "[٤]، ومن ثّم فإنّ فن الحكي يرتكز على سرد حقائق (حقيقية أم خيالية) غايته من ذلك إيصال أفكاره بطريقة تقنية، جمالية تمتع القارئ من جهة وتصقل فكره لموجات ووصلات إبداعية من جهة أخرى، وهذا ما قدمه لنا (السيد حافظ) من خلال تقديمه لمجموعته القصصية والتي كتبها في مدّة لا تقل عن ٤٠ سنة، غير أنّ هذه الأعمال القصصية لم تلق الرواج والاهتمام النقدي الذي لقته نظيرتيها (الرواية و المسرح) فاهتمام النقاد ب (السيد حافظ) الروائي و المسرحي، حجبوا من

حيث يدرون أو لا يدرون صورة السيد حافظ كاتب القصة القصيرة، وليس من العدل والأدبية في حق رجل بات رمزًا عربيًا أن تهمل الدراسات النقدية ثراء قصص عايش فيه المبدع مراحل حياتية متعاقبة، اجتماعية واقتصادية وسياسية؛ إذ أنّ المتمحصّ لهذه الأعمال يرصد فترة حرجة من تاريخ مصر الحديث(الرئيس السّادات) وحتى المراحل السابقة لأنها كالسلسلة مترابطة الحلقات، ويفهم أنّ لا وجود لحلقات فاصلة بين الحالات التي يعيشها الإنسان المصري؛ اذ هي تحصيل حاصل، نتيجتها (تهميش الإنسان) وابتذاله وسحق لكرامة آدمي يسعى إلى أن يكون موجودا في زمن القوة للأقوياء و السّحق للضعفاء.

ومن هنا فإننا "لا نحابي الفن القصصي إذا قلنا إنّه أطوع فنون الأدب مسايرة للتطور الاجتماعي وأوسعها دلالة عليه، ذلك لأن الفن مادته الحياة و الأحياء، فهو يصور (كيف يمارس عيشه على ظهر الأرض"[٥]، وكاتبنا من مواليد ١٩٤٨م، عاش الكثير من تقلبات العصر في مصر بكل ما فيها وما عليها، ودعا وبقوة الأدب إلى التغيير والخروج مما عاشه وطنه من تقلبات أمته، ولهذا فقد وضع الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية القاهرة وكذا الإحباطات النفسية التي خلفتها المعارك الكثيرة والتي خاضتها مصر على جميع الأصعدة على مائدة فنية، غير أن كاتبنا اختار لنفسه قالبا خاصًا به، فكان (الرمز) مادته وملجأه للخروج من المباشرة و كذا معبرا لانفجار أفكار متشعبة وعميقة لكن دون إيذاء، فهو دائم الشعور بالمضايقات الاجتماعية والسياسية، لأن " المجتمع يرفض أن يواجه نفسه مواجهة صريحة قد تخدش حياءه السياسي أو الاجتماعي أو النفسي"[٦]. لهذا فوجود الفنان المعبّر عنه ضرورة، والقصة القصيرة ضرورة أخرى لأنّها الأكثر قدرة على تملك الآخر، لامتلاكها آلية (التكثيف) سواء أكان تكثيفًا فكريًا أم دلاليًا و هذا للخروج من التقوقع والمحدودية التي عايشها الإنسان و الفنان على السواء، وبالتالي بات لزامًا على حامل القلم أن ينفتح ويجد لذاته أبعادًا وآفاقًا أوسع إذ " لم يحق للفنان

المعاصر أن يقدم الفلاح المصري مثلما كان يقدمه منذ عشرين عامًا لا تشغله إلاّ الأرض والبقرة والعيال، الفلاح الآن بسبب " التراتريستور " على الأقل أصبح يفكر في الجبهة و القمر والزنوج، و ليس من حق الفنان الصادق مع نفسه أن يعزل هذه الجوانب عن الجوانب الأخرى و ذلك أن العلاقات بينها جدلية، كل جانب منها يؤثر في الآخر و يتأثر به "(٧)

و لعلنا إذا أردنا أن نموقع القاص (السيد حافظ) ضمن مرحلة من المراحل الأدبية، فإنّنا سنجزم على انتمائه إلى فريق (التجديد والاستمرار)(٨) و هو جيل ثائر على القالب القديم، يسعى إلى استجلاء مباحث و رؤى جديدة في الممارسة القصصية أي الابتعاد عن النمطية القديمة في التناول وكسر التقنيات القارّة و ذلك عن طريق الخروج التّام عن الجنس بحدّ ذاته، نذكر من أهمها، تحطيم التسلسل الزمني، احتلال الحلم مكانة هامة، التكثيف الرمزي، استخدام تقنيات السنيما و المسرح داخل جنس القصة، و بالتالي تداخل الأجناس فيما بينها، و هذه التقنية من أكثر التقنيات ممارسة عند (السيّد حافظ).

كل هذا جعلنا أمام مادة مثيرة للدراسة لاستنباط معالمها الجمالية، و اخترنا لذلك مقاربتها مقاربة موضوعاتية، بهدف استجلاء أهم تيمات الأديب التي ارتكز عليها و عبّر عنها، بغية الخروج بنتائج تحقق لنا شغف الاكتشاف، ذلك "أنّ الناقد هو ذلك الذي، رغم خضوعه للسحر الذي يفرضه عليه النص، يعرف كيف يحتفظ بنظرته المستقيمة، أنّه يريد مزيدا من التوغل فيما وراء المعنى الظاهري الذي يتكشف له، فهو يشعر بوجود مغزى خفي"(٩) عليه أن يستجليه دون أن يمزقه أو يشّهه.

١- المقاربة الموضوعاتية والنص القصصي:

إن المتمحص في المقاربات المنجزة حول المنهج الموضوعاتي سيلحظ اكتساح الشعر والرواية لهذا المنهج تنظيرًا وتطبيقًا له، فقد وجد (باشلار) في الشعر مادته المفصلية في تطبيق المنهج عليه، أمّا (جورج بولي وجان بيار ريشار

وجان ستاروبنسكي) فقد اعتبروا الرواية المادة الأنسب للممارسة الموضوعاتية من حيث القدرة التي تتمتع بها هذه الأخيرة في امتلاك و تضمين الأفكار و التيمات فـ" المتصفح للدراسات التي أنجزها ريشار حول أعمال روائية لستندال و فلوبير و بروست يجد أنه قد تقصى موضوعات الوعي عند هؤلاء الروائيين كالمشاعر العاطفية، و الحياء، والحزن و الفرح عند ستندال، و الرغبة، و النشوة و القسوة، و الحياء عند فلوبير، أما عند بروست فقد ركز على موضوع الرغبة باعتبارها مفتاحًا أساسيًا لفهم أعماله الروائية "[١٠] و من هنا نرى أن هؤلاء النقاد ركزوا على عنصري الوعي و الإحساس، إلاّ أن المسألة النقدية الآن باتت تؤكد على ضرورة السيطرة على النص، من حيث هو بنية جمالية متكاملة تسائل كلا من اللسانين و السرديين وحتى السميائيين أن يجتمعوا و يقوم بتفجيره بغرض الولوج إلى المعنى الجمالي الحقيقي له، و لذلك، نجد أن ستاروبنسكي من أكثر النقاد تفهماً للمتطلبات الحديثة للنظرة النقدية المعاصرة حيث دعا إلى العودة و بشدّة إلى (البنية النصية) تشريحًا و تنقيبًا و عن طريق: " قراءة تعمل ببساطة على كشف النظام أو الفوضى الداخليين للنصوص التي تسائلها، كما تعمل على كشف الرموز و الأفكار التي ينتظم وفقها تفكير الكاتب "[١١] و بهذا فهو يدعو وبشدة إلى الاندماج التام مع النص، فوجود القارئ الناقد يكون وجودًا حقيقًا، فلا يبقى القارئ خارج النص متناولا إياه بالقراءة و التحليل و التفسير فقط، بل يدعوا إلى أن يصبح عضوًا مهمّـًا من أعضاء جسد النص، فهو يرى " أن النقد ينبغي أن يدافع عن العمل الأدبي و يتعمق فيه بحيث يدمج الكاتب نفسه بالناقد فيستهلك كل منهما الآخر، و بهذا الشرط الذي لا غنى عنه و هذا الاندماج يستطيع الناقد أن يفسر لنا العمل الأدبي "[١٢] أي أنّ الفن هو العملية الإبداعية التي يقوم بها الكاتب المبدع من جهة و الناقد المبدع من جهة ثانية. وبالتالي، فالعملية النهائية للنصوص الفنية ليست بناء شكليا فحسب بل هي توليد لتجربة وإنتاج المعنى. هذه الفكرة نادى بها الناقد (ستاروبينسكي) وذلك من خلال كتابه " العلاقة النقدية " وفيه

دعا إلى النتيجة الفعالة المتوخاة من عملية القراءة، والتي لا بدّ أن يكون فيها تطور للذات القارئة وإلاّ ما الفائدة منها؟ كما وجد نفس المعنى عند (بروست) في كتابه " ضد سانت بوف–CONTRE SAINTE BEUVE في روايته " بحثا عن الزمن الضائع A LA RECHERCH DUTEMPS PERDU

حيث نادى هذا الأخير إلى ضرورة تجاوز النظرة التقليدية للأدب والانتقال إلى (عمل الفنان الخلاق) والتي وافقه فيها (ريشار) حينما قال: " إنما يصنع خط خشن الفنان نفسه أمام الورق "[١٣]

ومن هنا نجد أن النقد الموضوعاتي يرفض (التصور الكلاسيكي) الذي يجعل النص تحت السيطرة التامة للكاتب كما يرفض رأي أتباع (التحليل النفسي) الذي يرون بأن الأثر الأدبي هو العاكس الوحيد لباطن النفس، إنّ هذا النقد لا يتجاوز هذه الثنائية، كل التجاوز، لكنه يجعل من حقيقة الأثر وعيا حركيا فهو بصدد صنع ذات لهذا الوعي وهذا ما عبّرت عنه الفلسفة الظاهرتية وبقوة، عندما تحدث عنه " ادموند هوسرل " EDMOND HUSSERL في قوله " كل وعي هو وعي بشيء ما في مقابل الصيغة الفرنسية" TOUT CONSCIENCE EST CONSCIENCE DE QUELQUE CHOSE "

١. تفريعات الموضوعاتية:

تشعبت الموضوعاتية وتنوعت إجراءاتها وطقوسها، واختارت لنفسها اتجاهات عديدة تخدم نصها بإجراءاتها المتعددة.

١.١. الموضوعاتية الشخصية:

حسب أغلب النقاد تعد الكتابة تنفيسا عن خوالج وكوامن ومكنونات تشغل الكاتب منذ لحظة وعيه بذاته وأناه، هذه الأخيرة ما هي إلاّ تعبير عن موضوعاتية شخصية و هي عند (بارث) " بنية لوجود " يعبّر عنها عبر " شبكة منظمة من الهواجس obsessions "[١٤]هذه الهواجس التي يمكن أن تكون عبارة عن (صورة مركزية، image centrale) حسب (غاستون باشلار، gaston bachelard) فتعمل بذلك على تقارب الانطباعات

والأحاسيس الأكثر تنوعًا، كما يمكن أن تكون (حافزا) عند (ريمون تروسون، r. trousson) أما (بيار ريشار)، (j.p. richard) فيؤولها بمفهوم آخر ألا وهو "الموضوعة (thème)" فيرى أن تلك الرغبات و الكتل مفاهيم مخبأة في نفسية الكاتب لا تظهر إلاّ في شكل صور خاصة بكل مبدع على هيئة موضوعات وهواجس.

أما إذا عدنا إلى مصطلح (الهاجس) فأكثر من تبنى المصطلح بمسماه، كان (رولان بارث، rolandbarthes) الذي وجد أن الموضوعاتية ما هي إلاّ شبكة منظمة من المخاضات والهواجس (obse. ssions)[١٥] ويوافقه الرأي (جان بول فيبر، jean. paul. weber) الذي يرى أن الموضوع هو الهاجس hantise المتفرد و الملح الذي يتمظهر عبر كامل الأثر الأدبي و الفني عمومًا لمبدع ما، وهو الذي يوجه فنه و فكره ومصيره معًا "[١٦].

من هنا، نفهم أن مفهوم الوجود أي وجود الإنسان، هو المقصود بالموضوعاتية الشخصية، أي أن الباحث الموضوعاتي يعني من خلالها بالتنقيب عن رغبات الكاتب، وطموحاته وكذا ماضيه، في المقابل يقرأ ويفتش في كوامن نصه والنصوص الحائمة حوله عن السياقات اللاشعورية، غايته من ذلك اللحاق وإظهار ثوابت الهواجس المرتبطة بطريقة مباشرة أو رمزية لطفولة المبدع، وأكثر من جسد وآمن بهذه الفكرة (جان بول ويبر) في قوله " نعني بالموضوع الأثر الذي تتركه ذكرى الطفولة في ذاكرة الكاتب وإذا عممنا فنقول في ذاكرة الفنان العام، الفيلسوف وغيرهم، هذه الذكرى أو الذكرى الموضوعاتية لا تتم دائما بغير وعي من الكاتب إذا ما يتم بعيدًا عن وعيه هي علاقة تلك الذكرى الموضوعاتية بالعمل [١٧]

<u>١.٢. موضوعاتية عهد:</u>

نستطيع أن نقول أن هذه الموضوعاتية تختلف تماما عن سابقتها، لأنها تمس مرحلة معينة أو عهدة معينة، عهد قد يصدر من وضع سياسي، اجتماعي، اقتصادي، أو حتى أدبي وفني، فهي تمثل أزمة معينة، عقد، حادثة تمثلت في

زمن ما، وأحدثت وهجًا شغل الناس عامة، والمهتمين خاصة.

و" بهذا الصدد نشير، على سبيل المثال، إلى صوت (فاغنر) بالنسبة إلى (فيرلين) وبالنسبة إلى (ودانزيو) في كتابه (النّار، fuoco)، أو بالنسبة إلى (طوماس مان) الذي يتذكره في كتابه (الموت في البندقية)"[١٨]

فهذه التيّمة أو الموضوعة اشترك فيها كتاب عدّة بكتابات ومواضيع متعدّدة ومتباينة، وهي تعكس فترة زمنية (ما) فإذا قلنا مثلاً (الجوع) في العالم فإنّنا سنجد الكتابات التي تعكس هذه التيمة أثناء الحرب العالمية الأولى، فكل العالم كان في هذه الفترة يعاني من هذا الألم الذي أسال حبر العديد من الكتاب بلغات مختلفة وبتفسيرات متباينة، كما يمكننا أن نلمس هذا النوع من الموضوعاتية في العهد الرومانسي من خلال موضوعة (الرّحمة) التي جسّدت مثلاً في أعمال (دستويفسكي).

ومن الممكن التعبير عن موضوعات العهد بصورة تعدّ موحية: كالعاصفة عند الرومانسيين منذ (عواصف مرغوب فيها) (لروني Rene) حتى تلك العاصفة التي فجّرها (ليسزLisz) في (سنوات الحج) و شخصيات الكوميديا الإيطالية في نهاية القرن لمثل (ببير والمشنوق) عند (مورغان ستيرون Morgenstern) و بييرو (بصيغة الجمع) عند (لافورغ La Forgue) و(بييرو القمري) عند (شوينيرغ Schoenberg)[١٩]

<u>١.٣. الموضوعاتية الخالدة :</u>

إذا كان (الموضوع) مركز اهتمام الإنسان وشغله الشاغل منذ عهود قديمة، فإنّه اليوم هو الأمر الأكثر أهمية في حياة البشر ذلك أنّ المنطلق لأي منهج أو طريق يبدأ بموضوع أو بفكرة، لكن الإنسان، بحكم طبيعته البشرية المتجذرة في أصوله ومنابعه الأولى، لا يمكنه أبداً أن ينطلق من العدم فلا وجود لبيت دون أساسات، لهذا فالموضوعات الموغلة في القدم و المتجذّرة في أعماق الحضارات القديمة أصبحت اليوم تصرخ وبقوة في أجراس آذان النّقاد والكتاب والدّليل على ذلك ما قدّمه "(ريمون تروسون) عام ١٩٦٤ في كتابه (موضوع

بروميثيوس في الأدب الأوربي) وأتى به (شارل ديديان) في كتابه (موضوع فاوست في الأدب الأوربي)"[٢٠] فمن خلال هذين الكتابين مثلاً أحيا الناقدان الفكر والأدب الذي كان يشغل بال الأوربي في القرون الغابرة، وأعادا المواضيع المتناولة، آنذاك، إلى الساحة الحديثة، ولا يدلّ ذلك إلّا على أن الأدب لا يموت وموضوعاته تبقى حيّة في أي عصر وأي عهد، فقد "لجأ كل من (ييتس) و(دومال) و(هيرمان هيس) إلى كتب الهند المقدّسة، وإلى ملحمة (جلجامش) التي فكت رموزها بصعوبة في نهاية القرن التاسع عشر، وأصبحت في نهاية القرن العشرين عرضاً مسرحياً للجمهور، (قصر شايو Palais de chaillot)"[٢١].

II. النص الشاهد و تداعياته الموضوعاتية:

يتميز النص الشاهد بكونه نصا قصصيًّا، مثيرًا لاهتمام الناقد نظير الصنعة التكثيفية الفكرية التي تميزه وتلحق به لقب (الكنز الثقيل) لما فيه من تداعيات فكرية وذهنية مفعمة برمزية صاخبة، تترجمها اللغة الفنية الإبداعية، الخيالية للقاص، غير أن الجالب للانتباه عند هذا الأخير صبغة اللامباشرة وكذا الإيحاءات المترامية التي تحقق في مجموعاتها تيمات، يؤكد النص عل توصيفها و تغلغلها في عروق ودم النص القصصي (للسيد حافظ) هذه الأخيرة وإن كانت كثيرة ومتنوعة فإنّها تصب في تيمات رئيسة أولها:

II.١. تيمة الاغتراب:

قبل أن نخوض غمار هذه التيمة، ونتتبعها في نصوص (السيد حافظ) الروائية، لا بدّ لنا من التعرف عليها اصطلاحيّاً ولغويّاً حتى يسهل علينا فهم ظهوراتها المتعدّدة وتعديلاتها المتباينة في الموضوع.

فقد ورد تعريف لها في العديد من المعاجم، نذكر من بينها معجم " لسان العرب " (لابن منظور) فيقول: " أغرب الرجل: جاء بشيء غريب، و ذا اشتد وجعه من مرض أغرب عليه، صنع به صنعًا قبيحًا، و يقال أغربته إذ نجيته وأبعدته، والتغريب البعد وأغرب عني أي تباعد وأغرب، صار غريبًا، والغرب خلاف

الشرق، والغروب: غروب الشمس، و الغرب أيضًا: الذهاب والتنحي عن الناس، وقد غرب عنا وأغربه نجاه، والغرب: أيضا النوى والبعد "[٢٢]

نفهم من ذلك أن الاغتراب حصر في هذا التعريف في مصطلح البعد، أي خروج الإنسان من محيطه المعيش، أي أنّه قصد معناه في النقاط الآتية:

أ. الاغتراب بمعنى انفصال الجزء عن الكل أو انفصال الإنسان عن وطنه.

ب. الاغتراب بمعنى الموضوعية: انفصال جسد الإنسان عن الآخرين.

ج. الاغتراب بمعنى الانتقال: يتغرب ينتقل.

د. انعدام القدرة والسلطة: الشعور بالعجز وبعدم القدرة على فعل أي شيء.[٢٣]

وأما عن نصوص (السيّد حافظ) فقد عبّرت عن هذه التيمة بكل حيثيتها، انطلاقًا من العناوين التي اختارها القاص إلى المتن النصي، لإثبات ذلك انطلقنا من " أحزان مواطن بلا عنوان ". فقد استهلت اللافتة بلفظة (أحزان) فهي مجموع حزن الإنسان على ذاته وعلى ما يتكبد من مشاق توقعه في أزمة انشطار وانشقاق عن أناه، وأمّا عن المفارقة فقد حدث حين ضمّ الكاتب لها كلمة (مواطن)، فأنتج تضادًّ ا معنويًّا موازيًا لمفهوم (اللانتماء) فالمواطنة تعني السكينة و لأمان والحميمية التي تتضمنها كلمة (الأحزان) (المبتدأ)، وتؤكد عليه كلمة (بلا عنوان) فالأداة (لا) أداة نفي، تقضي على الاحتواء و السلام أن يغادرا فلا مكان لهما.

فمن خلال هذه اللافتة فإن القاص يستهل حضوره عبر(التيمة الرئيس) (الاغتراب) تقترن معها تيمة أخرى و هي (الرّفض) تظهر بصيغة النفي فهي تجسيد للدلالة الموضوعية (أحزان مواطن) يكون الاسم (المبتدأ) الموضوعي (أحزان) إشارة لفعل الاغتراب والمضاف إليه (مواطن)، ليرسخ هذه الموضوعة بفعل النقيض من خلال (تيمة المفارقة) التي تظهر في هذه الصورة، فالأول يبث اللاتوازن والشعور العميق بانشطار الذات عن أناها في حين أن الثاني يوّلد شرارة الأمان والطمأنينة التي يستمدها من المكان (الوطن) غير أن اللافتة تسير نحو اتّجاه السلب من حيث المعنى المضمون المراد من قبل القاص

حين يصنف لها كلمة (بلا عنوان) فدلالة (الرفض) هنا ترسخ في أداة النفي (لا)، وتحمل العنوان الشعور بانتكاس الآخر نظير شعور (اللانتماء) الذي يحمله المواطن.

وأمّا عن دلالة التوقع الواردة من خلال المتن النصي فيسير وفق خط ثابت وصريح، فالقاص أفضى بنصه إلى ترسيخ مجموع المعاني المبثوثة في (اللافتة العنوان)، من خلال استهلاله بحمل ينتفي مفتاح " هنا البعوض طعام الشرطة والذباب طعام البشر"[٢٤] فيها إشارة إلى (حرب) ينتفي فيها كل ما يجعل الإنسان إنسانا، ليحلّ الركام والبؤس والفقر مكانه، فـ(البعوض) و(الذباب) حشرات تدلّ على الفقر المدقع والعفن والجثث المترامية والتي باتت أكلة لهذه المخلوقات، بل وأصبحت تمثل سكان (المدينة الجديدة) هذه المدينة (بور سعيد) التي بات البطل (ذكي) يجهلها، رغم أنّه ولد و ترعرع وكبر فيها، إلاّ أنّ (اغتصاب) الحرب والدمار جعلها في عينه غريبة " ساعات وأنا أدور في تلك المدينة المتسعة، المتسعة "[٢٥] فتكرار (متسعة) تدل على (الفراغ) الروحي والجسدي الذي يشعر به البطل، فحينما يغترب الإنسان عن المكان الذي تربى فيه يشعر أن المكان بات واسعًا و كبيرًا وهو لا يعي معالمه التي أصبحت غريبة عنه، حتى أنّه أطلق عليها لقبًا جديدًا "المدينة الفزعة"[٢٦]، (فبورسعيد) المدينة الجميلة بشواطئها الخلابة قرنها بصفة (الفزعة) والموصوف مدينة مصرية عريقة في تاريخها وأصولها.

إن حالة (الرفض) التي تسكن البطل، نظير تغير معالم مدينته بفعل (حرب أكتوبر) جعلته لا يعي موقعه ولا حتى المواقع التي ينشدها " عاد بعد حرب٧٣ إلى مدينة بورسعيد... عاد محملاً بآلاف الأحلام كي يشاهد منزله و منزل أسرته... فلم يتعرف على الشوارع... لعل الحرب غيرت شكل ونظام الحي والبيت"[٢٧] لم يجد بيته ولا الناس الذين يعرفهم، إنه شعور فضيع بالقهر والاغتراب يقابله (رفض) و(نكران) من الآخرين، فكل ما قام به من جهاد من أجل وطنه لكنه قوبل بالنكران والتهميش والإقصاء، فلم يجد حتى بيتا يأويه أو

إنسانا يسمعه ويفهمه" ليس عندي منزل، المذيعة إنّه يمجد القيادة التي راعت كل المقاتلين "[٢٨]وهنا رمزية مطلقة لرفض القيادة التي كانت في ذلك الزمن (بقيادة الرئيس السادات) والتي اتسمت بالجحود للأبطال الوطنيين الحقيقين وتغييبهم بل إقصاؤهم من الوجود قدر الإمكان، وهذا ما دفع البطل إلى التذمّر من الوضع الاجتماعي وحالة الإجحاف التي مّست الفئة المتوسطة والدنيا في مجتمعه، والتي أشعرنا بأنه منهم، فالنضال والجهاد والكفاح لهم والغنائم والامتيازات والرفاهية للسادة والقادة.

وحين نتمعن في كتابات (السيد حافظ) نجد أنّه ينبذ قيادة السادات لما فيها من (إجحاف) و(نكران) للآخر، للإنسان المصري البسيط، للجندي الذي حارب ليبقى الوطن شامخًا، في المقابل حب وحنين لعصر (جمال عبد الناصر)، والذي تمثّله بالرجل الشجاع المنقذ.

" لمن أشكو يا بحر... والبحر به المراكب... والمراكب حملت الملك فاروق والانجليز والبحر فيه أسماك أكلت جسد عبد الناصر... وبعد أن أكل السمك جسد عبد الناصر أخذ السمك يأكل بعضه بعضًا... وعروس البحر ملكت أسطولاًبحريّ ا وبريّ اوجويّ ا "[٢٩]

إن صيغة السؤال (لمن) جاءت لغرض (نداء الخلاص) من مصر التي بعد أن قضت على بطلها (عبد الناصر) بدأ شعبها يأكل بعضه البعض، في حرب لم تنته وبالتالي فدلالته (الاستغراب) و(الاندهاش) " تحتكم إلى بنية انتظار وترقب ممزوجين بيقين البعث الأكيد في انتظار الخلاص والخروج من دائرة الصمت والحزن والاغتراب "[٣٠] وذلك عن طريق التصدي لكل المنزلقات التي أدت بوقوع الشعب المصري في الهلاك، لذا ألحق كلمة (عروس البحر) التي هي رمز للجمال والخلاص مما هم فيه.

إنّ الإنسان في كتابات (السيد حافظ) لا قيمة له، فكلمته مغيبة، و مهمشة، فتيمة (التهميش) تلاحقه وتعيش معه ويعيش في ظلها، فهذا (صابر أفندي) في قصة " صابر أفندي... امتهن مهمته مدة ٤٠ سنة، صدق فيه خدم الناس، وتابع كل

مشاكلهم، من المؤكد أن الصحفي سيكتب تحت الصورة هذا المواطن المخلص ظل أربعين عامًا يخدم بلده... أربعون عامًا وأنا أكتب للصحف والمجلات في باب شكاوى المواطنين عن كل خطأ يحدث في الشارع أو الحي أو المدينة "[٣١] ولكن جميع شكواه كانت تذهب هباءً منثورا، إذ لا اعتبار لإنسان بسيط، لا سلطة له ولا مال ولا جاه يملك حلتان "حلة للصيف + حلة للشتاء "[٣٢] وبالتالي حياته سارت مماثلة، فهو نكرة، لا موقع إعرابي له في مجتمع أحاله على التقاعد فجعل منه خرقة بالية حضوره مساو لغيابه، فالحضور الفاعل هنا لم يجد له الكاتب قيمته وإذا تناولنا مصطلح (الحضور) "من المنظور السميائي هو الكائن هنا ويفرض كل حضور نقيضا هو "الغياب"[٣٣] و(الغياب) كتيمة هنا مسيطرة على العمل القصصي ليثبت أن الإنسان المصري البسيط يعيش (ضياعًا) لا مثيل له وليس له الحق في التذمّر أو حتى الشكوى التي لا آذان تسمعها ولا صدر يستوعبها حتى وإن أدى ذلك إلى هلاك هذه الفئة. " إن قطع التيار الكهربائي الذي تسبب فيه المقاول قد أصاب الثلاجة والحياة بالضياع الكامل وإن الطعام قد فسد وانه الآن لا يسمع لنشرة الأخبار وينام مبكرًا "[٣٤].

تأتي الآن قصة " نرجس الصباح " لتؤكد على هيمنة تيمة (الاغتراب) في المجموعة القصصية ككل، وإن كانت مسبباتها كثيرة و متنوعة، فتارة تكون التيمات (النكران) و(التهميش) المسبب الرئيس للتيمة (الأساس الاغتراب) وتارة أخرى (الغياب) و(الإجحاف) أمّا في هذه القصة فقد حضرت هذه التيمة مصاحبة لتيمتي (الغربة) و(الغياب) نتيجة العوز و الحاجة إلى تحسين الحال وتحقيق الحلم المفقود، وقد أعلن بطل القصة منذ الجملة المفتاح سأمه وكرهه لهذا النأي، ورغبته الملّحة في العودة إلى حضن قريته وبلدته وحبيبته " سئمت الرحيل من مدن العفن إلى مدن الزيف "[٣٥] فالتيمتان المعلنتان في هذه العبارة (العفن) و(الزيف) متقابلتان من حيث المعنى متناقضتين من حيث المبتغى، فخروجه من قريته كان بسبب (الحب) فحبيبته (نرجس)، حلم السنين" نرجس الشاي الدافئ في يوم بارد "[٣٦] يتطلع للقائها والعيش معها ومن أجل ذلك

تغرب واغترب ليوفر لها المنزل الذي تحلم به والسيارة التي تريد أن تركبها، إلا أن (الزمن) غدر به، وأسرع في مضيه دون أن يترك له مجالا لتحقيق حلمه، فقد كدّ واجتهد من أجل الوصول إلى المحبوب، وها هو يشكو قساوة غربتة لها ويطلب الرحمة و الرأفة به.

" آه يا ابنة الحقول الفسيحة لو تدرين ما فعلت عيناك بي... في دروب قاسية العطاء قاصرة التصور آه لو تدرين... لبكيت من أجلي الأيام والليالي آه لو تدرين كيف أمضيت الأيام و الليالي جائعًا غريبًا... عاريًا... غيرتني تلك الأيام الغريبة "[٣٧] فالتيمات الخادمة للتيمة الأساس تنجلي وبوضوح في هذا المقطع(جائعًا)، (عاريًا)، (غريبًا) (قاسية) كلها تصب في بئر الشعور الحاد باليأس والبؤس واللتان تجرّان صاحبها إلى احساسه العميق باستلاب ذاته عن أناه.

<u>II . تيمة الموت:</u>

إن الموت كمصطلح يفضي إلى النهاية المحتومة لكل كائن حي على وجه هذه المعمورة، إلاّ أن البنية الفلسفية لهذا المصطلح تنم على أن هذه الكلمة لها تشعبات ودلائل عديدة متباينة ولا تختص فقد بالنهاية الجسدية بل لها محمولات أخرى فيراد بها " ما يقابل العقل والإيمان، أو ما يضعف الطبيعة ولا يلائمها كالخوف والحزن أو الأحوال الشاقة كالفقر، والذّل والهرم، والمعصيّة "[٣٨]

والموت عند (السيد حافظ) حمل هذا المحمول؛ إذ نجده يظهر بظهورات مختلفة فهو في قصة (نرجس الصباح) ظهر في صورة (الحزن)، من حيث هو نهاية للحب واللقاء، ومن حيث هو (الفراق). وبالتالي، يمكن القول أن الحزن الفعّال يمكن أن يتخذ أشكالاً كثيرة فهو هنا علامة على انتهاء عهد اللقاء والحب و الهيام وإعلان لبداية شقاء الفراق وآلامه حتى بات خياله هو الحاضر بدل واقعه فشدّة الحزن أرست به إلى الخروج من واقعه المأساوي واستبداله بواقع مزيف، فنرجس التي توفيت منذ خمس سنوات و هيتلد ابنتها، التقى بها عند رجوعه بعد عشر سنوات حدّثها وحدثته، عاتبها وعاتبته واقتنع أن لقاؤها حقيقيّا وأن ألم الفراق زائل من خلال هذا الجمع بين الحبيبين ليكتشف بعد ذلك

أن " نرجس ماتت منذ خمس سنوات... تزوجت وماتت أثناء الوضع هي والطفلة التي أنجبتها"[٣٩] تيمة أخرى تخدم وترسخ تيمة (الموت) إنها تيمة (الحلم)، فالحلم خروج عن الواقع أو هروب منه، ودعوة ملحة إلى حياة أخرى يبتعد فيها الحالم عن كل الآلام والأحزان التي توقعه في الشعور المؤدي والمسيطر على النفس المتأزمة " أغفو على صدر الحلم... توقظني جنون السيارات المارة وأعود في حفني الحلم كي أهرب من العمر"[٤٠]

والملفت للانتباه أن ما جرّ القاص إلى (الهروب) هو الحضور الفعال لموضوعة (الحرمان)، فحين يفصح القاص على لذّة الخروج من الواقع المعيش الحقيقي إلى واقع يصنعه وينسجه بخياله، فهذا دليل على تأزم وضعه تأزمًا ماديًا نظير عدم حصوله على عمل يضمن له عيشة في كفاف فقد اختار أن يكون مساعد مخرج مسرحي لا يقبض من المعاش إلاّ القسط القليل الذي لا يستطيع أن يضمن لأسرته لقمة العيش تقول أمه " يا فوزي ليست هذه وظيفة يا بني... منذ مات أبيك ونحن نريد أن تكون رجل البيت "[٤١]

إضافة إلى الحرمان المادي، كان الحرمان العاطفي مسببًا رئيسًا في وقوع بطل (السيد حافظ) في اغتراب نفسي مثلما وجدنا ما حدث لـ(ذكي) أو موت نفسي مثلما حدث لـ(صابر أفندي) و بالتالي فعدم الكفاية المادية، والحرمان العاطفي والظلم والاغتراب، هي المشكلات الأساسية التي يعاني منها إنسان (السيد حافظ) والتي أوقعته بصفة مباشرة في شعوره العميق بتسلل (الموت) إلى أوصاله، فباتت التيمة الأكثر ملازمة له، " ها قد ذهب زمن الطفولة و الحلم بالمهرة... ها هي المناجل و المشانق... ها هي الطعان والسهام و الأحزان... و الصحوة لمبيدة المنال "[٤٢]

إن (الرفض) من التهميش المسلط على الطبقة السحيقة، لازم قصص (السيد حافظ) فمصادرة حقوق الإنسان في التعبير عن رأيه كان كحبل المشنقة التي تلتف على (فوزي الدسوقي) الذي جرّ من قبل رجال الدولة ليسأل عن آرائه التي تلفظ بها، غير أنّه انتفض على هذا الاغتصاب المطبق عليه، و نادى

بحرية الرأي، و حرية الإنسان المقيدة بقيود الخوف و الفزع من رجال الدولة، "خرج فوزي الدسوقي إلى الشارع... لا أحد يفهم أحدًا... لا تقدير الشيء... الأطفال جياع... صراخ الطفولة المبهم الغير واضح من أعماق كل منا... كل الكلمات عنوان و الكلمة تابوت و فلسطين تحية الأدباء و تحية الجميع في سيناء تاريخنا... و الشهداء... فرشنا كلمات... فيدخل كل منا في حرف أو كلمة أوجملة مفيدة أو أي استمارة أو كتابة "[٤٣]

من خلال هذا المقطع نستشف مكاشفة صريحة لحالة الفرد في المجتمع المصري، ودعوة ملحة للخروج من مغبات المآسي الإنسانية التي تتخبط فيها طبقات المجتمع الدنيا فالمشهد المصوّر هنا يسلط فيه (السيد حافظ) على تيمة (الإنكار) للوضع الحالي، التي توقع صاحبها في حالة من (اليأس) و (الإحباط) و تجعله (يرفض) العيش في عتمة (الموت الاجتماعي) الذي سبق إليه بفعل فاعل الفعل (السلطة الحاكمة).

ولم تكن السلطة هي المسبب الوحيد في وقوع القاص في (تيمة الموت) بنوعيه (الاجتماعي) و (النفسي)، بل أورد تيمتي (الجشع) و(الطمع) اللتين جعلا سامي يفقد ليلى، ودلالة الاسمين تعزز ذلك، فا(لقيم) و(المثل) لم تعد تجد لنفسها مكانًا في مجتمع رأس مالي، ليبرالي، القوة فيها للمال والجاه، لا للأخلاق والتربية، فقد استهل القاص قصته (حبيبي سامحني) بترديد مصطلح (سامحني) فالحضور الموضوعي لهذه الكلمة تنم عن طلب الغفران من ضرورات يفرضها المجتمع، و يجدانها المسبب الوحيد و الأوحد للسعادة، وليتمكن لفوز بالحبيب" لا تملك سيارة... لا تستطيع أن تشتري لي تليفزيونًا أو ثلاجة "[٤٤] فهذه الماديات هي الوسيلة الوحيدة القادرة على إرضاء أم العروس، وإلاّ فلا سبيل لوصوله إلى المبتغى المنشود (الزواج المحبوبة "ليلى")، فالتيمة التي جرّت (سامي) إلى (الموت الروحي) تجسدت في تيمة (الفقر) فحلمه بلقاء الحبيب من خلال الزواج و التمتع بمسامرته ذهب ذهاب الريح، لأن أمها رأت " فيك أنك فقير "[٤٥]و من خلال هذه الجملة نلتمس أنّها

علامة على (الانكسار) و(الإحباط) الماثلين في عمق القاص، (الحزين) بفعل (الفقد)، وبالتالي باتت شعارات " الوعي... الثورة... الغد... المستقبل... الإنسان.. الحياة... المجتمع... العامل... الشرف.. الصدق.. الفلاح... الأجر.. العلاقات الإنتاجية القيمة... فائض القيمة "[٤٦] لا تصلح لبناء أسرة سعيدة، وهنا تجد أن (ليلى) رغم فقدانها (لسامي) واشتياقها الشديد له، تعيش حالة من (الوعي) لأنها تعرف أنهما لن يتمكن من تغيير الواقع وهو ما دفعها للقبول بالوضع الجديد الذي فيه غياب للحبيب "سامي" واقتران برجل آخر والذي يدل على فراق أبدي. و بالتالي، فحضور الوعي حضورًا ايجابيًا، تجسدت ببزوغ الوعي الفاعل في الذات القاصة، إذ أنّ " الوعي بشيء يتجلى بوضوح في القصدية، فالوعي هو مصدر كل المعاني التي تتجسّد بعدئذ في الواقع "[٤٧]

إنّ سوداوية الصورة، و سلبية الدلالة ناجمة عن صيغة النفي الواردة في هذا المقطع (لم أحضر)، " لم أحضر لأني قد خطبت لابن خالتي "[٤٨] تندفع بعدها الكلمة المفتاح التي كانت سائرة في كل الرسالة " سامحني "[٤٩] للمحاولة من تخفيف شدة الانتكاس التي ستصيب الحبيب (سامي) عند قراءته للرسالة، و ستجعل (السقوط) كتيمة ملازم للحبيبين حينما تطلب منه أن يمزق كل خطاباتها و أن ينسى جميع لقاءاتهم، لأنّ العلاقة الآن بينهما صارت محرّمة، والحب صار ممنوعًا، و الرضوخ له ما هو إلاّ سقوط في أبشع الرذائل لذلك اختارت أن تكتب له خفية بعد أن نام الجميع و ذلك " بعد الساعة الثانية "[٥٠] إنّ الفاعلية الموضوعية تؤكد على وقوع (الخيانة) الروحية و هي مسبب رئيس في حدوث موضوعة (الموت) من حيث أن الجسد يسلم لشخص بينما الروح و النفس و الكيان الفكري يعيشان مع إنسان آخر، و هنا يأتي (الخيال) ليحدث شرخًا موضوعيّا فاعلاً، ذلك أن " الخيال نشاط نفسي يعبر به الإنسان عن آماله و رغباته و يواجه به أشكال الحرمان و الشقاء التي يعانيها في حياته، و من ثمة فهو وسيلة " للتعويض و لإشباع الرغبات المكبوتة، لأنه في اللحظة التي تغيب فيها المحبوبة عن نظره، تدللا منها أو إكراها من أهلها، يستحضر طيفها بفكرة

و يندمج في علاقة خيالية حالمة معها "[٥١]

فا(لخيال) كتيمة لاحق البطل (السيد حافظ) في معظم مساره القصصي، وفي مواقف عديدة كانت (الخيانة) تيمة مؤدية بصفة مباشرة (بموت) الإنسان روحًا و نفسًا وفكرًا و عقلاً فهذا (علي السمنودي) أقدم على خيانة زوجته مع زوجة رضت الخيانة، و قد قوبل بخيانة زوجته له، و بهذا فا(لموت) أو ما يسمى بتيمة (الفراغ) هو الحلقة الفاصلة الرابطة بينهما، تجعل الحياة تساوي الموت، و اللّذة تساوي الخيانة و الوجود يساوي الضياع، و كل هذه المفارقات تجعل من البطل في قصص (السيد حافظ)بطلاً مغتربًا حيًا وميتًا حيًا أخرى نتيجة هيمنة تيمتي (النكران) و (التهميش). عليه، فالفاعلية الموضوعية لهاتين التيمتين حاضرتين في وعي و لا وعي المبدع، و قد رافق القاص تيمة أخرى تفاعل معها بتفاعل النص له، إنّها تيمة (الفقد) فقد كان دائم السعي للحصول على الأمان والرضى إلاّ أن كلاهما يصبح سرابًا بمجرد أن يمسك بهما، و خير دليل ما قدمته لنا قصة (صياد اللؤلؤ) فبطلته (هند) تعيش في الآفاق الواسعة (الصحراء) بالرغم ما يضيق عيشها و يلاحقها إنّها تيمة(الخوف) الخوف من المجهول و المعلوم و في الآن ذاته تيمة جعلت انتشار حالة اللاأمان تطغى على البطلة إلى أن يأتي من ينقذها مما كانت فيه و يشعرها با(الألفة) و(لا حزن) فتتمسك به، رغم اعتراض والدها، و لكن حينما يقترن الفرج ويبدأ الأمر في الخروج من غياهيب (الموت الروحي)، يحدث (الموت الجسدي) حيث يفقد الحبيب حبيبته.

المراجع :

١. محمود تيمور: فن القصص، أورده علي نجيب عطوي في تطور فن القصة، اللسانية العربية، ص ٨٦.
٢. د. عز الدين إسماعيل: روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ١٩٧٨ ص ٣٤٧.
٣. المرجع نفسه، ص ٣٤٧.
٤. قاسم سيزا: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، مصر، ٢٠٠٤م.
٥. أحمد إبراهيم الشيشي: المرجع في النقد الأدبي، مكتبة الوحدة، د.ت، ص ٨١.
٦. يوسف إدريس: مجلة الهلال، أغسطس، ١٩٧٠ ، ص ١٢٩.
٧. مجيد طوبيا: مجلة الهلال، أغسطس ١٩٦٩ ، ص ٢٠٠.
٨. يقسم السيد حامد نساح: المراحل الأدبية إلى أربعة مراحل:
٩. مرحلة المغامرة الفردية (منذ الريادة إلى ١٩٣٩)
١٠. مرحلة التحوّل و الاستكشاف (١٩٣٩، قيام الثورة ١٩٥٢)
١١. مرحلة الوعي و الانطلاق (١٩٥٢ هزيمة ١٩٦٧)
١٢. مرحلة التجديد و الاستمرار ١٩٤٧
١٣. د. كوثر عبد السلام البحري: الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبي، مع دراسة مقارنة بين النقد الأدبي العربي و الغربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٨٩، ص ٢٢٤.
١٤. حميد لحميداني: المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي، أصوله و اتجاهاته، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد ٤ فاس، ١٩٩٠، ص ٢٩.
١٥. المرجع نفسه ص ٤١.
١٦. د. كوثر عبد السلام البحري: المرجع السابق، ص ٢٢٣.
١٧. دانيال بارجاس و آخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ترجمة الصادق بن الناعس بن الصادق قسومة جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية، ٢٠٠٨ ، ص ٢٢٢.
١٨. انظر:عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعي، الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، ع ٤٤-٤٥ ربيع ١٩٨٧، ص٣٨.
١٩. بيير برونيل و آخرون: ما الأدب المقارن، ت، عبد المجيد حنون و آخرين، منشورات مخبر الأدب العام و المقارن، جامعة باجي مختار، عنابة ٢٠٠٥ ص ٢٠٨.

20. BRUNEL (P) PICHOIS (c) ET rOUSSEAU (A M) OP CIT P/1220
21. WEBER JEAN – PAUL – DONAINES THEMATIQUES GALLIMARD – PARIS 1963 P 86
22. JEAN –PAUL – VEBER–DOMAINES THEMATIQUES ED GALLIMARD – 1963 P 09

٢٣. برونيل و آخرون: المرجع السابق، ص ٢٠٩.
٢٤. المرجع نفسه، ص 210.
٢٥. المرجع نفسه، ص ٢١٠.

٢٦. المرجع نفسه ،ص ٢١٠ – ٢١١.
٢٧. ابن منظور: لسان العرب، الدار المصرية للتأليف و النشر، طبعة بولاق، ج٢، فصل الغين، ص ١٣.
٢٨. مجلة العلوم الانسانية عدد ٢٥، جوان ٢٠٠٦ ص ١٦.
٢٩. السيد حافظ: المجموعة القصصية، ص ٨٠.
٣٠. نفسه ص ٨٠.
٣١. نفسه ص ٨٠.
٣٢. نفسه ص ٨١.
٣٣. نفسه ص ٨٣.
٣٤. عبد القادر فيدوح: الرؤيا و التأويل: مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط١، ١٩٩٤، ص ١٢.
٣٥. السيد حافظ:المجموعة القصصية، ص ٧٥.
٣٦. المصدر نفسه، ص ٧٦.
٣٧. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب،١٩٨٤، ص ٤٠.
٣٨. السيد حافظ: المجموعة القصصية، ص ٧٧.
٣٩. المصدر نفسه، ص ٤٧.
٤٠. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٤١. المصدر نفسه، ص ٥٠.
٤٢. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية و الفرنسية و الانجليزية و اللاتينية، دار الكتاب اللبناني، الجزء الثاني، بيروت، لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة، ١٩٧٩ ص٠ ٤٤.
٤٣. المرجع نفسه ص ٥٣.
٤٤. السيد حافظ: المجموعة القصصية، ص ٥٦.
٤٥. المصدر نفسه، ص ٥٦.
٤٦. المصدر نفسه، ص ٥٧.
٤٧. المصدر نفسه، ص ٥٩.
٤٨. السيد حافظ: المجموعة القصصية، ص ٣٨.
٤٩. المصدر نفسه ، ص نفسها.
٥٠. المصدر نفسه ،ص ٣٨.
٥١. محمد بن سعود، البشير: الفلسفة الظاهراتية في الاتصال الإنساني، رؤية نقدية، دار العاصمة للنشر و التوزيع، الرياض، السعودية، ط١، ١٤١٥ه، ص ٢٢.
٥٢. السيد حافظ: المجموعة القصصية، ص ٣٩.
٥٣. المصدر نفسه، ص نفسها.
٥٤. المصدر نفسه، ص ٣٩.
٥٥. يوسف الادريسي: مفهوم التخييل في النقد و البلاغة الغربيين الأصول و

الامتدادات، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، ط١، ١٤٣٦ هـ، ٢٠١٥م، ص ٣٧.

الأدب القومي إعلان للتجديد
أعمال " السيد حافظ " القصصية
ـأنموذجًا ـ

بقلم د/ ناديه سعدوني

معهد اللغة والأدب العربي
المركز الجامعي ـــ عبد الله مرسلي ـــ تيبازة

يحتاج كل قارئ ناقد إلى أدوات و إجراءات تساعده و تضيء له طريقة القراءة الحقّة، وسبيله إلى ذلك لا يكون إلاّ بالفكر والدّقة والحس الجمالي، ضف إلى ذلك نباهة النّاقد ومعرفته بأصول الفن و مضامينه.

هذا الفن الذي تشعبت فروعه إلى أعراف عدّة، فكانت الموسيقى والرّسم والنّحت والأدب، الذي بدوره انبثقت منه ينابيع كثيرة أوّلها على الإطلاق الشعر بأنواعه والمسرح والرواية والقصة والقصة القصيرة، والغاية من كل هذا هي الوصول إلى قمّة التنفيس عن كوامن النفس المعقدة والممتلئة بأسرار الكون والمغمورة بآراء متضاربة في رؤيتها لمعنى الحياة.

إذا عدنا إلى الأدب كمصطلح، فسنجد أنّ مقاصده قد تباينت من مرحلة إلى أخرى. فقد كان الشعر هو المرادف الوحيد لمصطلح الأدب، وفي ذلك أوجد (أرسطو) مفهوم (التنفيس) والذي لا يتم إلاّ من خلال (محاكاة الفن) انطلاقا من دخول المبدع إلى عالم الحس والفن والشعر غايته من ذلك تخليص ذاته من مكائد النفس وغرورها.

وبنفس المنطلق وجدنا هذا المفهوم عند العرب قديمًا، فقد كان الشعر ديوانهم و أحسن ملجأ لهم، يرصدون فيه آمالهم وأيامهم وآلامهم، هذه الآلام كان فاعلها الأول شرخ ألم الحب والهيام والفراق والمنع، كما أنّ العصبية القبلية كانت بندًا رئيسًا من بنود كتاباتهم، لأنها المتسبب الأقوى لتوّلد الغل والكره و الحقد فيما بينهم. ولم يكن لشيء باستطاعته التعبير عن كل هذه المتناقضات والمترادفات إلاّ الشعر، فهو الوسيلة الوحيدة التي بإمكانها أن تحفف من آلامهم تارة وترسخ حقدهم تارة أخرى أو ربما قد تعالج ما سببه الزمان فيهم.

ولكن الشعر بعد مرور برهة من الزمن لم يعد باستطاعته أن يلملم كل التغيرات والمجريات المتسارعة، خاصة في زمن الحضارة والتحضر، في زمن أصبح الإنسان فيه شبيه الآلة، لا يتوقف إلاّ إذا اصطدم بجدار الموت. فهذه النهاية، أمّا غير ذلك فأحداثه كثيرة متباينة، وحلقات حياته متنوعة ولم يعد بالإمكان لأي جنس منفرد أن تكون له القدرة على استيعابه وفهم أعاصيره وتقلباته.

ولأجل كل هذا، اقتحمت الساحة الأدبية أجناسا تمكنت من التفوق على الشعر مكانة وشهرة، فكانت (الرواية) والتي عدّت اليوم ديوان العرب، والمسرح الذي بات المنبر الأقوى في إيصال متقلبات الحياة، وبالطبع القصة والقصة القصيرة اللتان أصبحتا من أكثر الفنون استهلاكًا وقدرة على الإحاطة بالإنسان المعاصر، نظير ميزتي الإيجاز والاقتضاب اللتين تُعدان من أهم مقومات هدا الجنس وهما مراد الإنسان المعاصر، لأن وقته وقت مقيد، لا مجال فيه لا للاتساع ولا للتريث.

ميزة أخرى لمسناها في الأدب بصفة عامة وفي هذه الفنون الأدبية المستحدثة بصفة خاصة (الشعر الحر، الرواية والقصة) ألا وهي ميزة التصنيف. فالأدب في أزمان ماضية، كان يصنف إلى أدب عربي، وأدبي غربي. أمّا اليوم فقد انبثق من التصنيف الأول أدب قومي، جاء كحصيلة حتمية للثورات والانتفاضات التي شاهدتها الشعوب وبخاصة الشعوب العربية، ليعبر بكل واقعية عن معاناة وأزمات تخبطت فيها ولا وتزال والسبب بالطبع ظلم الآخر.

فالجزائر على سبيل المثال، أنجبت مثل هذا الأدب منذ نهايات القرن التاسع عشر، وسمي أدبها (أدب الثورة)، وهو أدب لا يتحدث إلا عن معاناة الشعب الجزائري في ظل الاستعمار الفرنسي. وفي هذا نجد أمثلة عديدة، نذكر من بينها ما أنتجه الطاهر وطار، وبن هدوقة، وكاتب ياسين وغيرهم كثيرون.

في المملكة السعودية، نقرأ ونلتمس أدبًا سعوديًّا محضا، أدبا يعبر عن البيئة والمجتمع السعودي بكل ما فيه من مثبطات والتزامات دينية وعقائدية، وفي هذا نجد على سبيل المثال لا الحصر الروائي السعودي (عبده خال) الحائز على جائزة (البوكير) لسنة ٢٠١٠م، الذي قدم أعمالا عديدة في أغلبها تتحدث عن متناقضات المجتمع السعودي وما يعانيه، وفي ذلك رواية (ترمي بشرر) و التي تأخذك إلى عالم سعودي في طبقتيه الفقيرة والغنية وغيرها من الروايات ك(الطين، الغاوية) و كلها تصب في مصب الرؤية الحياتية للشعب السعودي ولسياسته وفكره ومنطقه.

مصر كذلك لم تسلم من هذا التوجه القومي، الذي استفحل أكثر عقب الثورة القومية التي شاهدتها البلاد والسبب في ذلك اليقظة السياسية التي أوجدتها الثورة في نفوس النّاس، ومن ذلك الحين أصبحنا نقرأ أدبًامصريًّا مستقلا نابعا من البيئة المصرية ثقافة وفكرًا ومجتمعًا. فالشخصية المصرية بارزت في أعمال (نجيب محفوظ) (زقاق المدق) بملامحها وتقاسيما وأصولها التي تختلف بها عن أي بيئة أخرى.

هذا وأنّ هذه الثورات ليست مجرّد تحمّس لشخصية جزائرية أو سعودية أو مصرية تعيش في بيئتها فتعبر عنها فقط.

بل إن قادتها وأعلامها نادوا بضرورة الإلمام بالثقافة الأوروبية، والآداب العالمية حتى لا يعيش الأدباء في بوتقة حدود البيئة المحلية الضيقة. ومن ثم ارتبطت هذه الدعوة عندهم بعدم جدوى التمسك بالأدب العربي القديم الذي أصبح في نظرهم ممثلاً لكل تقليد بال يجب هدمه حتى يتسنى بناء فكر وفن وأدب على أساس حديث من الحضارة والرقي والمدنية"[١].

وبالتالي فهي دعوة إلى نهضة فكرية تنادي بضرورة الاستقلال الفكري، ونفض غبار الماضي، سعيًّا إلى الخلق والابتكار المنشودين في أعمال هؤلاء الأدباء والذين أطلقوا على أنفسهم (المدرسة الحديثة)، وهي مدرسة مكونة من شباب مصري يدعو إلى النهضة بالأدب المصري المعبّر عن آمالهم وبيئتهم وشخصيتهم. نذكر من بينهم (طه حسين، محمد حسين هيكل، عباس محمود العقاد، عبد الرحمان شكري، محمد السباعي وغيرهم). وقد استطاع هؤلاء أن يوصلوا كلمتهم عن طريق كتاباتهم من جهة وآرائهم المبثوثة في الصحف المتباينة من جهة أخرى" وتكاد تكون صحيفة (الفجر) هي الصحيفة الوحيدة التي كتبت آراء هذه الجماعة ممن أثروا في فن القصة القصيرة تأثرًا واضحًا، فقد صرخت في وجوه الأدباء محذرة من السير على نهج القدماء، و محبذة فكرة كل جديد مبتكر، ومتمسكة بالشخصية المصرية المستقلة، حتى أصبحت قضية (الاستقلال الفكري) أول قضية تسيطر على منهج هذه الصحيفة

وتخطيطها العام، بمعنى أن يكون لمصر أدبها وفنها وفكرها، وأن تتضح في كل هذه الأعمال السمات الخاصة بالبيئة المصرية والملامح المستقلة النابعة من الأرض المصرية"[٢]

ولما كانت هذه الدعوة، كانت الاستجابة كبيرة وواسعة، نظرًا للحالة التي كان يعيشها المجتمع المصري في ظل الحراك السياسي والتقلبات الاجتماعية. فالأدب القديم بكل ما فيه من جماليات لم يعد بالنسبة لهؤلاء كفيل بالتعبير عنهم، لذلك استجابوا إلى الدعوة القائلة "حيّ على الابتكار! حيّ على الخلق! حيّ على التجديد والإصلاح"[٣] وراحوا يتسابقون من أجل إثراء رصيدهم المعرفي عن طريق قراءاتهم العديدة للآداب الغربية إمّا عن طريق القراءة المباشرة ممن يتقن اللغات الغربية المختلفة أو عن طريق الترجمة، هذه الأخيرة والتي كانت نافذة مهمة على أدب الغرب، فقد "أسهمت في تهيئة المناخ ولفت الأذهان وترغيب القراء لمثل هذا اللون من الأدب"[٤].

والسؤال الذي طرح نفسه لماذا اختار هؤلاء القصة وبخاصة القصة القصيرة ليمارسوا فيها هذا البند الجديد؟

الجواب على هذا السؤال سهل وبسيط. فالقصة القصيرة تعتبر "وسيلة سهلة لتحليل أي موقف من المواقف أو فكرة من الأفكار[٥] "هذا من جهة كما أن الخوض في الكتابة فيها يفضي إلى التركيز على جزئية من جزئيات حياة الفرد أو جماعة، وهذا لكون إطارها لا يتسع إلا لتناول شخصية مفردة أو حادثة مفردة... أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد"[٦]

و لكن ممارسة الأدباء المصريين لهذا الفن ممارسة حقة كان بفعل ثورة ١٩١٩ م، حيث عرف الجانب السياسي طفرة واسعة فتحت المجال أمام التعددية السياسية وحتى التعددية الفكرية والثقافية وهذا ما أدى إلى انبثاق عدد كبير من الصحف والمجلات، فهناك من يقول "أن القاهرة وحدها تجاوزت صحفها ذلك الحين (١٩١٩ – ١٩٢٤) مائتي جريدة عربية، وأكثر من ستين صحيفة إفرنجية إلى جانب تسعين صحيفة إقليمية"[٧]

هذه الكثافة الصحفية ساهمت كثيرًا في ازدهار القصة القصيرة والتي باتت تمثل النبض الجديد للشارع وللرأي العام المصري، حتى أن طموح شبابه بات يفوق الحلم والتخيل والهيام، فأصبح الواقع هو مسرحه والحياة بكل تأزماتها ومراميها هي أدبه.

وبالتالي يمكن القول أنّ أدبهم أدب تميز "بنوع من السخط لأنه ورث قدرًا من التقاليد التي أصبحت تمثل بالنسبة له قيودًا يجب عليه أن يتخلص من آثارها"(٨) عن طريق السعي إلى التجديد والانفتاح على الآخر، وعليه فمفهوم الفنان عندهم اختلف جذريّا عن مفهومه القديم من حيث الآليات والتقنيات وحتى اللغة المستخدمة من قبله. فلم يعد همه منوط بالتسلسل المنطقي للأحداث أو بالترتيب الزمني والمكاني بل أن فنان الجيل الجديد هو الذي يعبر عن عصره في صدق لا يختلف إيقاعه النفسي عن إيقاع ونبض زمنه"(٩)

القصة القصيرة صوت العقل

لقد مرّ المجتمع العربي بنكبات كثيرة جعلته يعيد حساباته في كل مجالات الحياة السياسية، الاقتصادية، والعسكرية وحتى الأدبية ومصر من بين أكثر الدول تخبطا في هذه الأزمات حيث عانت انتكاسات عديدة من أكبرها انهيار الوحدة العربية بين مصر وسوريا ١٩٦١م. و في هذا المضمار لم يعد للفن المكانة التي كانت له، فقد فقد المجال الفكري والثقافي وهجه وتألقه بسبب حالة اليأس التي أصابت المثقفين من دعاة الوحدة العربية، وإثر هذا الانفصال تراجع الكثير من الأدباء، و سيطرت عليهم خيبة أمل كبيرة فلاذوا بالصمت هاجرين الأدب خوفًا من القبضة الخانقة، ووجد بعض المثقفين متنفسًا لهم في معالجة الأفكار الذهنية المجردة، وكثير منهم هرب إلى المسرح الذي وجد تشجيعًا من قبل السلطة، و لعله الجنس الأدبي الوحيد الذي نجا من الرقابة حين تفطن إلى توظيف التاريخ الذي قال من خلاله، بواسطة إسقاط، أشياء كثيرة"(١٠).

وفي ظل هذه الأزمات السياسية سكتت أقلام كتاب القصة القصيرة وتعثرت

الأفكار وانهزمت الأذهان، فقد أحدثت هذه الأزمة "شرخاً عميقًا في جدار الخوف عند الجماهير والكتاب على السواء، وجردت المثقفين من ذواتهم، وأحدثت في داخلهم جروحًا وندوبًا أنستهم الإنجازات الكبرى التي تحققت داخليا وعربيًاوعالميّا، وفي هذا المناخ عاد إليها من كان يكتبها، واتجه إليها من كان معرضا أو صامتا"(١١)

إنّ قصص ما بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧م جاءت مشحونة بالسخط المتعدد الأوجه، كما حملت في طياتها أصداء المناهج الحدثية والتيارات الجديدة، شعورًا من هؤلاء القصاصين بضرورة القطيعة مع كل ما سبب الهزيمة، بما في ذلك الأشكال والمحتويات.

فجاءت قصصهم مشبعة بتقنيات جديدة ومرتكزات فنية مكثفة كالرمز والحلم الجنون وتوظيف جديد للتراث، وإعادة النظر في بنية المكان وروحانية الزمان، وصياغة لغة تحمل دلالات جديدة "تعبيرًا عن صرخة الروح ضد كافة المظاهر المادية للواقع وبوجه خاص ضد الهزيمة المدمرة، وضد كل المعطيات الواقعية التي أدت إلى الهزيمة"(١٢)

فالواقع والسياسة والحياة الاجتماعية والوضع الاقتصادي أصبحوا بمثابة القلم الذي يكتب به الأديب، فلم يعد همّه أدب الماضي، بل أدب له فاعلية ثقافية فكرية اجتماعية حاضرة أداته الأولى تغليب العقل على العاطفة لأن العاطفة لا ترحم في ظل سياسة أصبح فيها القوي يأكل الضعيف، قدس مغتصبة وشعوب تعاني الفقر والعدمية، لا مسكن ولا مشرب ولا طعام. كل هذا وجدناه عند (السيد حافظ).

القصة القصيرة بقلم السيّد حافظ

إنّ هذا القاص هو الوجه الحسي المعبر عن الجيل الجديد للفن، فقد اختار أن يكتب المسرح بلكنة واقعية والحق أنه نبغ في ذلك، ثم كتب القصة القصيرة فجاءت مواكبة لكل المضامين الحدثية الداعية إلى الاستقلال الفكري

والنابذة لكل استراتيجية تقليدية في الإنتاج الأدبي.

إنّ قصص (السيد حافظ)، تحتكم إلى الفكر لا إلى المنطق وإلى الواقع لا إلى الخيال وهي تعتمد على الرمز لا على المباشرة. هدف الكاتب من ذلك ووسيلته مجتمعه المصري وكذا السياسة المتبعة فيه، إلى جانب مجمل الميادين الأخرى الحائمة حوله كالاقتصاد والفكر والثقافة و غيرها، وقد ركز هذا القاص على الجانب الاجتماعي محللا ونابذا ومتذمرًا من الوضع الذي وصل إليه معتبرًا نفسه جزءا منه، يتألم لألمه و يئن من جرحه.

إنّ أكثر ما أثر في (السيّد حافظ) الإنسان والقاص في الآن ذاته ما عناه الفرد المصري في ظل حرب كانت كالوحش الذي عاث فسدًا في الأرض، فلم يترك للإنسان مجالاً لا للعيش ولا للحياة. والدليل على ذلك قصته التي تحمل عنوان "أحزان مواطن بلا عنوان" هذه اللافتة التي تظهر ومنذ الوهلة الأولى حالة الإحباط التي يعيشها المجتمع المصري في ظل التقلبات الاقتصادية والاجتماعية الصعبة والقاسية، فأن لا يكون للإنسان (عنوان) فهذا يعني التشرد، والنكران ، اللا وطن، اللا انتماء، اللا أمل، اللا...، اللا .... ، هذه الكلمة الرمزية تحمل محمولات جسام فتولد لدى القارئ حالة من المرارة و اليأس، لأنّ المأوى هو أول ما يطلبه الإنسان بعد الطعام ، فحتى الحيوان يحتاج إلى مسكن آمن يعيش في كنفه ويتكاثر فيه، فمن خلال هذه (الكلمة الرمز) نلمح أن الإنسان عند (السيّد حافظ) قد نزل منزلة دون الحيوان، و بالتالي فحقوقه غائبة وحضوره كانسان له اعتبار وحق في الحياة منعدم.

إذن من خلال هذا العنوان نستطيع القول أن (السيّد حافظ) مارس أهم مقوم من مقومات التجديد في فن الأدب، ألا وهو(التكثيف الرمزي). فقد استطاع أن يوظف كلمة ليحيل عن طريقها على نصوص ونصوص، وبهذا تمكن (السيّد حافظ) أن يحقق مفهوم (جيرار جينات) القائل بأن العنوان ما هو إلا (نص موازي) للنص الأصلي، أي أنّه حامل لمحمولات تخصه وتخص قارئه.

وأما عن نصنا القصصي الذي بين يدينا، فنقول أنّ النص الموازي قد

توافق مع نصه الأصلي منذ الوهلة الأولى أي منذ الجملة المفتاح وذلك من خلال استهلاله بقوله: "هنا البعوض طعام الشرطة، والذباب طعام البشر"(١٣) فالإنسان الذي أكد (لا إنسانيته) يصبح الذباب والبعوض طعامه، وهنا يحضر الرمز كذلك ليفتح بابًا كبيرًا من التأويل أولها رفض القاص للحرب التي دمّرت كل شيء و جعلت البشر لا يعيشون بشريتهم في ظل الفقر والبؤس والجوع، لأن (البعوض و الذباب) حشرتان لا تدلان إلاّ على الفقر والعفن والجثث المترامية. هذه الجثث التي أصبحت تمثل الوجه الجديد لمدينة (بور سعيد)، فحتى بطل القصة (ذكي) لم يستطع الوصول إلى بيته الذي كبر وترعرع فيه بسبب الدمار الذي مسّ المدينة والذي جعل منها مكانًا آخرًا غير الذي كانت عليه.

ومن هنا نلمس أنّ كتابات (السيّد حافظ) ممتلئة ب"الكثير من الحزن والمرارة التمرد"(١٤) من الوضع الذي وصلت إليه البلاد، مثله مثل كتاب جيله والذين نهضوا من سباتهم على سخط وتذمر ودعوة إلى الرفض والتغيير، ثم إنّ الصدمة التي أحدثتها الهزيمة السياسية استطاعت أن تغير من قناعات شبابها، خاصة حينما علموا بمدى هشاشة البنى والمؤسسات المختلفة ومن ثم امتدّ الرفض والتذمر والتمرد إلى الأدب وبالتالي "تولّد عندهم رفض إلى كل ما أدى إليها، وتمثل ذلك فنّيًا في البحث عن أشكال جديدة لمواجهة مواقف جديدة"(١٥)

وأما عن (السيّد حافظ) فقد تماشى مع اللكنة التجديدية المستحدثة في زمن الظلم والاستعباد.

١- من حيث ملامسته للواقع المعيش للمجتمع المصري خاصة بعد النكسة "ساعات وأنا أدور في تلك المدينة المتسعة المتسعة"(١٦) فالمدينة المدمرة جراء الحرب أصبحت واسعة لفقدانها معالمها وأبنيتها وشعبها وأروقتها ومحلاتها، حتى باتت "المدينة الفزعة"(١٧)

٢- تخلي (السيّد حافظ) عن الأسلوب القديم المتميز بالرتابة والقيود الكلاسيكية المتمثلة في الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والشخصيات) واعتماد تكنيك

مركب كأداة تعبير عن العوالم الداخلية للشخصية.

تحطيم القاص للتسلسل الزمني واعتماده على توظيف جديد لمفهوم الزمن مثلما وجد في القصص الغربية عند (بروست) وغيره، ففي هذه القصة النموذج نجده تارة يحكي قصة البطل (ذكي) الذي "عاد بعد حرب ٧٣ إلى مدينة بور سعيد"(١٨) وهو يبحث عن منزله الذي لم يعثر عليه وسط الدمار والركام، ثم يعود ويتحدث عن مذيعة تتحدث عبر المذياع وهي تعبر عن حالته فهو عائد من الحرب، بعدما قدم كلما لديه من جهد وقوة من أجل الوطن ليجد نفسه في الأخير رجلا بلا عنوان. "ليس عندي منزل، المذيعة انه يمجد القيادة التي راعت كل المقاتلين"(١٩) وهنا نجد أن الرمز حاضر في كل مقطع. وكلمة تطلق من قبل القاص، (فالسيّد حافظ) كان رافضًا كل الرفض للسياسة المطبقة في عهد الرئيس السادات عكس ما كان في عهد الرئيس جمال عبد الناصر، وهذا ما نلمسه من خلال هذا المقطع الذي يبرز تهميش المقاتلين البسطاء الذين بذلوا كل ما في وسعهم من أجل وطنهم ليقابلوا بالتهميش وبعدم المبالاة بهم. فالمجد للقادة والعذاب للبقية، ثم بعد ذلك يعود ليحكي حكاية (صابر أفندي) "امتهن مهنته مدة ٤٠ سنة، صدق في خدمت الناس، وتابع كل مشاكلهم، من المؤكد أنّ الصحفي سيكتب تحت الصورة هذا المواطن المخلص ظل أربعين عامًا يخدم بلده،... أربعون عامًا وأنا أكتب للصحف والمجلات في باب شكاوي المواطنين على كل خطأ يحدث في الشارع أو الحيّ أو المدينة"(٢٠). ولكن لا يوجد من يسمع. إذن بطل آخر في قصة قصيرة تدور في فلك التهميش واللامبالات بالناس البسطاء، ولكن دون قيد زمني أو تسلسل منطقي للحدث، لأن المهم هو الفكر وما المراد إيصاله للآخر ليس الجانب التكتيكي الفني.

إذا عدنا إلى الظاهرة الأكثر انتشارا في قصص (السيّد حافظ) فسنلمح (ظاهرة الحزن) التي استفحلت كل المجموعة نتيجة حالة الرفض للحالة الاقتصادية والاجتماعية التي يعيشهاالشعب المصري، والتي حسب القاص أوجدتها سياسة (الرئيس أنور السادات). ولذلك نجده يحن إلى العهد الذي سبقهقائلاً : "لم أشكر

يا بحر... والحرية المراكب والمراكب حملت الملك فاروق والانجليز والبحر فيه أسماك أكلت جسد عبد الناصر... وبعد أن أكل السمك جسد عبد الناصر أخذ السمك يأكل بعضه بعضًا ... وعروس البحر ملكت أسطولاً بحريًّا وبريًّا وجويًّا"[٢١]. نستنتج من كل هدا أن (السيّد حافظ) يرى أنّ الجانب السياسي والقادة الذين حكموا البلد كان لهم دور كبير في حالة الحزن التي تسكن قصصه، ضف إلى ذلك عدم الكفاية المادية، والحرمان العاطفي والظلم والاغتراب، وهي أهم المشكلات التي يعاني منها إنسان (السيّد حافظ).

فمأساة الغربة والاغتراب بفعل تخلي الحبيب عن حبيبته كانت فاعلا موضوعيا مهما في قصصه آه يا ابنة الحقول الفسيحة لو تدرين ما فعلت عيناك بي... في دروب قاسية العطاء قاصرة التصور، آه لو تدرين... لبكيت من أجلي الأيام والليالي، آه لو تدرين كيف أمضيت الأيام والليالي جائعًا غريبًا... عاريًّا... غيرتي تلك الأيام الغريبة"[٢٢]

فحبه العميق لها، جعله يشعر بحزن فراقها حينما كان بعيدًا عنها من أجل جمع المال ليستطيع عن طريقه أن يتوجها عروسا له، ولكن حزنه الأعمق حين اكتشف أن حبيبته (نرجس) قد تزوجت مع غيره وماتت وهي في حالة وضع لمولودها.

"نرجس ماتت منذ خمس سنوات... تزوجت وماتت أثناء الوضع هي والطفلة التي أنجبتها"[٢٣]

فعدم الكفاية المادية أسقطت البطل في فقده للحبيبة مرّتين، مرة حينما تزوجت والأخرى حينما ماتت، وبالتالي فمضمون القصة قائم على تسجيله لواقع مادي نفسي، أما رؤية الكاتب فهي تسليط لواقع مأسوي موجود في مجتمع اللاعدالة والطبقية الاجتماعية والحقل للعيش فيه إلاّ للطبقة الرفيعة العالية، أما البقية فلا يهم، ويستمر هذا التأزم عند بطل (عندما تحول المواطن فوزي الدسوقي إلى سياسي) في تحقيق الحد الأدنى من العيش، وها هي أمّه تؤكد ذلك قائلة "يا فوزي ليست هذه وظيفة يا بني... منذ مات أبوك ونحن نريد أن تكون

رجل البيت"[٢٤] فالوظيفة التي يمتهنها (فوزي) لا توفر للبيت أقل الأشياء.
وتمتد أزمة البطل إلى أعماقه حينما بدأ يشعر بمدى ظلم الزمن له يقول: "ها قد ذهب زمن الطفولة والحلم بالمهرة... ها هي المناجل والمشانق... ها هي الطعان والسهام والأحزان ... والصحوة لمبيدة المنال"[٢٥].
إنّ (فوزي الدسوقي) لم يكفه الحرمان المادي الذي أوقعه في الشعور العميق بالحرمان، فقد عمق هذا الشعور حرمانه من حقه في إبداء الرأي، فليس للإنسان البسيط العادي أن يفتح فمه ويتكلم في شؤون متعلقة بالبلد، فبمجرد أن فتح فمه وجد نفسه محصورا بين القضبان.
إذن ومن خلال هذه المقتبسات المأخوذة من المجموعة القصصية، نلمح مدى انغماس القاص في وجع المجتمع المصري، وبالتالي يمكن القول أنّ هذه الأعمال تسعى وبجهد إلى مكاشفة الواقع وتبيان أزمته دون أن يعيبه أو يشوبه الدخول إلى الرصد المباشر للأحداث إذ أنّ جمالية السرد والمراوغات الفنية كثيرة ومتنوعة، حتى أنّ كل قصّة تكاد لا تشبه سابقتها أو لاحقتها في جانب التقنيات والسلوكات اللغوية المبثوثة في كل قصة، وهذه الخصائص من أهم وأرقى ملامح التجديد والتي باتت السبيل الأوحد للكاتب.
إذا عدنا إلى مسألة (القومية) أي الأدب القومي والذي يعتبّر أحد مسارات التجديد في الوطن العربي من جهة أخرى، والذي قد سبق الذكر أنّ بدايات ظهوره في العالم العربي كان بمصر، فسنجد أن (السيّد حافظ) قد وقع عليه منذ اللافتة العنوان لمجموعته المكونة من ٤٠٠ صفحة والتي تدور في فلك المسرح السياسي والاقتصادي والاجتماعي للمجتمع المصري منذ التسعينات حتى يومنا هذا.
فالمجموعة تحمل عنوان (لك النيل والقمر)، والنيل هو من أبرز رموز مصر، فهو الماضي والحاضر والمستقبل، وهو الممثل والمنعش لاقتصاد البلد ، والموثق للعلاقات السياسية للبلد مع البلدان الأخرى من جهة ومع سلطة البلد وشعبها من جهة أخرى. هو الجمال والسياحة والتراث والتاريخ وبالتالي

فالنيل خاصية متعلقة بمصر لا لغيرها، وبالتالي فالفهم الأولي الذي ينبثق منذ الوهلة الأولى لتناول المجموعة ينم على أنّها مصريةشكلاً ومضمونًا.
ويدعم هذا المفهوم الحكاية المفتاح والتي تفصح عن البعد القومي للمجموعة ككل، "قال أبي: سموه السيّد تيمنًا بالشيخ السيّد البدوي، حتى يكون صوفيًّا، شيخًا مهابًّا، وقورًا، نبيلاً، شامخًا يأتي بالمعجزات، يسير فوق الماء، يأمر السحاب وينقذ العذاري. في عيد وفاء النيل، يأمر النيل أن يجري فيجري، وأن ينهض فينهض، فيصبح نافورة لعنان السماء، كان أبي قوي الشخصية لذا كان اختياره هو الأمثل: السيّد"(٢٦)
من خلال هذا المدخل ندرك مدى تفطن القاص للبعد التجديدي والذي بات ضرورة في الساحة الفنية. فبالإضافة إلى البعد القومي المستفحل منذ البدء، تأتي الأسطورة كتكتيك خادم للسرد من جهة ولتغذية القصة من جهة أخرى وبالتالي لم يعد مفهوم القصة القصيرة، شخصيات، حبكة، زمان، مكان. هنا (السيّد حافظ) كسر كل هذه المفاهيم فأصبح اللا مكان واللازمان هما المتحكمان في البعد السردي للقصة وبالتالي حدث تزاوج واندماج بين (الماضي و الحاضر)، فالماضي تداخل مع حاضره و أصبحا يمثلان بعدًا واحدًا يأتي المقطع الثاني، ليؤكد مصريته، ومدى الانتماء الفكري والعقائدي للمجموعة لكل ما هو مصري، وليس غير ذلك، ليضيف له بعدًا سياسيًّا فيه شدة من النكران والانسلاخ من كل ما حدث في مصر بعد أزمة ٧٣ يقول: "جدي الأوّل كان أحد ملوك الفراعنة العظام، وفي عقله من الزمن، خرج على جدي بعض الزعران، والمرتزقة والأعداء. فاغتصبوا البلاد والنساء... واستباحوا كل شيء"(٢٧)
فأرض مصر أصبحت تتخبط تحت وطئ صرخات المحرومين من النساء والأطفال. ولا أحد يستطيع سماع هذه الآهات إلاّ من كان جزءا منها، (السيّد حافظ) هو ابن مصر وابن الطبقة المسحوقة والتي لا ترى من بدٍّ إلا الخروج إلى الأمان، بأي وسيلة كانت وبأي طريقة أمكنت ووسيلته وطريقته كانت القلم.

الهوامش

(١) د. سيّد حامد النساج: تطور فن القصة القصيرة في مصر، مكتبة غريب، ط٤، ١٩٩٠، ص ١٥٧.
(٢) نفسه ص ١٥٩.
(٣) (الفجر)، العدد ١٦-١ مايو ص ٢، من مقال د. حسين فوزي (كتاب جديد و أدب جديد).
(٤) الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دراسة و مختارات، دار المعارف، ط ٢/ ١٩٧٨، ص ٦٦.
(٥) د. عز الدين إسماعيل: روح العصر، دار رائد العربي بيروت، ١٩٧٨، ص ٣٤٧.
(٦) نفسه ص ٥٣٠.
(٧) د. سيّد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر، ١٢٤.
(٨) يوسف السباعي: الهلال، أغسطس ١٩٧٠، ص ١٩٢.
(٩) مجبر طويبا: القصة القصيرة بين جيلين، العربي، أغسطس ١٩٧٠، ص ١٩٩.
(١٠) طاهر أحمد مكي: القصة في وادي النيل، العربي، ع ٣٧٧ س ٣٣ أفريل ١٩٩٠ ص ١٠٩.
(١١) طاهر مكي: القصة في وادي النيل العربي، أفريل ١٩٩٠، ص ١٠٩.
(١٢) سعد أردش: المرجع في المسرح المعاصر عالم المعرفة، ع ١٩، الكويت تموز.
(١٣) السيّد حافظ: أحزان بلاعنوان ص ٨٠.
(١٤) طاهر مكي: القصة في وادي النيل العربي أفريل، ١٩٩٠، ص ١٠٩.
(١٥) الطاهر أحمد مكي: مجلة العربي، ع، ٣٧٧ أفريل ١٩٩٠ ص ١١١.
(١٦) السيّد حافظ، أحزان بلا عنوان ص ٨٠.
(١٧) نفسه ص ٨٠.
(١٨) السيّد حافظ: أحزان بلا عنوان، ص ٨٠.
(١٩) السيّد حافظ: صابر أفندي طز ٧٧.
(٢٠) السيّد حافظ: صابر أفندي طز.
(٢١) نفسه ص ٨٠.
(٢٢) السيّد حافظ: نرجس الصباح ص ٤٧.
(٢٣) نفسه ص نفسها.
(٢٤) السيّد حافظ: عندما تحول المواطن فوزي الدسوقي إلى سياسي ص ٥٦.
(٢٥) نفسه ص ٥٦.
(٢٦) السيّد حافظ: لك النيل و القمر.
(٢٧) نفسه.

التناص الديني و التاريخي
عند السيّد حافظ
بقلم أ. وافية بولفعة ـ الجزائر

في مجموعته القصصية " لك النيل و القمر و الهرم يا أميرتي"

مقدّمة :

يظهر التناص العمق الثقافي والمسكوت عنه من ثقافة المبدع ، يتحقق منها القارئ والمطّلع، فالنص هو حلقة الوصل بين المبدع والمتلقي ، وهو متجدّد ومتغيّر باستمرار متشابك مع غيره من النصوص ، ولا يستطيع الكاتب كتابة نص انطلاقا من العدم فلا يوجد نص وليد الساعة ، بل يستحضر في ذهنه مجموعة من النصوص التي تختزنها الذاكرة سواء كان استحضاره لها عن وعي أواللاوعي ، ولهذا فإن كل قراءة لهذا النص إنّما هي تفجير لدلالاته الظاهرة والمستترة ، وهي دلالات لا متناهية .

ولغة الكاتب " السيد حافظ " لغة رامزة شديدة التكثيف ، يدعو القارئ ليبحث فيما وراء المعنى لأنّه لا يمنح فكرته طوعا ، لذلك كانت نظرية التناص آلية نقدية للكشف عنها من خلال إقامة علاقة وطيدة بين النص والموروث ، لذا جاءت دراستنا بعنوان التناص الديني التاريخي لاستحضار هذين الموروثين في نصوصه و الوقوف على دلالتها الخفية والمستترة.

١- مفهوم التناص :

يعدّ التناص (intertxtualité) من المصطلحات النقدية البارزة في حقل دراسة النصوص الأدبية إذ يعدّ آلية جديدة لفهم النصوص عن طريق فحص مكوناتها الدلالية والشكلية ووسيلة للكشف عن مدى تداخل النصوص مع بعضها البعض ، فيتشكّل نص جديد واحد متكامل ، وقد كان ميخائيل باختين أوّل من أشار إلى وجود حوارية بين النصوص تحدث بطرق مختلفة[١٤٢] ، وذلك في مؤلّفه الموسوم باسم " شعرية ديستوفسكي " الذي حاول من

(١٤٢) تزيفتان تودوروف : ميخائيل باختين و المبدأ الحواري ، تر: فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٦ص ٩٥.

خلاله أن يوضح أنّ روايات ديستوفسكي لا تحمل بداخلها نوعا واحدا من النصوص ، بل هي مزيج من النصوص المختلفة وأن فعل القول مختلف داخل تلك الروايات ومتعدد بتعدد شخوص كل رواية من رواياته ومختلف السياقات التي تجيء فيها الأحداث ، لتأتي بعده الباحثة البلغارية الأصل " جوليا كريستيفا " وتبلور مصطلح التناص في النقد الحديث عند الغرب ، وذلك سنة ١٩٦٦ " لقد اتفق غالبية النقاد على أن مصطلح التناص قد ظهر بداية للمرة الأولى عند الباحثة جوليا كريستيفا في عدّة أبحاث لها وخاصة في كتابيها " السيميوطيقا" و"النص الروائي" [١٤٣]، وترى رائدة هذا المصطلح أنّ التناص هو" النقل لتعبيرات سابقة أومتزامنة وهو اقتطاع أوتحويل وهو عيّنة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أوالذي يحيل إليه"[١٤٤] وتضيف كريستيفا "إن كل نص يتشكّل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[١٤٥] وبذلك فإن التناص مفهوم يعنى بإبراز الصلات الرابطة بين النصوص وتبيان أشكال تفاعلها المباشر أوالضمني ، وهو المفهوم الذي اتفق حوله كل النقاد الذين تبنوا هذا المصطلح وأجمعوا جميعا على أهمية الدراسة التناصية للنص الأدبي ، وذهبوا إلى أنّ جزءً أساسيا من نصية النص تتجلّى من خلال التناص كممارسة تبرز لنا عبرها قدرة الكاتب على

---

(١٤٣) تزيفتان تودوروف : الخطاب النقدي الجديد ، تر : أحمد المدبني ، عيون المقالات ، المغرب ، ط٢، ١٩٨٩،ص١٠١

(١٤٤) المرجع نفسه ، ص١٠٢

(١٤٥) جوليا كريستيفا : علم النص ، تر : فريدة الزاهي ، دار توبقال ، دار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩١، ص٧٨

التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب ، وعلى إنتاجه لنص جديد [١٤٦] ، ومن بين هؤلاء النقاد "رولان بارث" يقول في مقالته " من العمل – الكتابة- إلى النص" "أنّ كل نص هو نسيج من الاقتباسات و المرجعيات والأصداء ، وهذه لغات ثقافية قديمة و حديثة ... وكلّ نص الذي هو تناص مع نص آخر ينتمي إلى التناص ، وهذا يجب ألاّ يختلط مع أصول النص فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوة النص فالاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة المصدر ،ولكنها مقروءة فهي اقتباسات دون علامات تنصيص"[١٤٧] ويضيف بارث أيضا" أنّ النص هو جيولوجيا كتابات" [١٤٨]

أمّا "مارك أنجينو" وهو من النقاد المحدثين المنشغلين بنظريات النص والتناص يعرف التناص في قوله: " كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى ، وبهذا يصبح نصا في نص تناصا"[١٤٩]

وممن أضاف بعدا جديدا إلى مفهوم التناص " ميشيل فوكو" في كتابه " نظام الخطاب" حيث يتوسع في هذه المسألة مشيرا إلى أن الكتابة أوالنص يمرّ في ثلاث حالات أو مراحل تتفاعل معا لإثراء النص وإعادة إنتاجه ، فهو يقول : " فالخطاب ليس سوى لعبة : لعبة كتابة في الحالة الأولى ، ولعبة قراءة في الحالة الثانية ، ولعبة تبادل في الحالة الثالثة وهذا التبادل وهذه القراءة وهذه الكتابة لا تستعمل أبدا إلا العلامات ، فالخطاب يلغي نفسه إذن

---

(١٤٦) سعيد يقطين : الرؤاية و التراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) ، الرؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٦،ص١٧

(١٤٧) أحمد الزعبي : التناص نظريا و تطبيقيا ، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع ،عمان ، أردن، ط٢٠٠٠،٢ ص١٤

(١٤٨) تزيفتان تودوروف : الخطاب النقدي الجديد ، تر : أحمد المدبني ، ص١٠٥

(١٤٩) المرجع نفسه ، ص١٠٢

في واقعه الحي بأن يضع نفسه في مستوى الدّال "[١٥٠] ففوكو يتابع مراحل إنتاج النص منذ بدايته في ذهن الكاتب ، ثمّ كتابته نصا ثمّ قراءة ثم تداوله ونقده، وفي كل هذه المراحل تتشكّل الرّموز والعلامات ،وربّما تتغيّر وتتعمّق ، كما يحدث تناص في أثناء الكتابة ثم تناص آخر أثناء القراءة ثم تناصات أخرى في أثناء التبادل أومقارنة هذه النصوص ثم العلامات في ذهن الكاتب ، وتلك التي في ذهن القارئ التي لا تكون متطابقة في أغلب الأحيان ، وهذه العملية الإنتاجية للنص الأدبي القائمة على لغة مشتركة بين الكاتب والقارئ يطلق عليها فوكو" لعبة الكتابة والقراءة " وهي أشبه ما تكون بلعبة رياضية تحتاج إلى مهارة وإتقان كلا الفريقين في الملعب ، أوالكاتب والقارئ في النص"[١٥١] وتأسيسا على ما سبق تذهب حركة التناص النقدية إلى أنّ النص المقروء لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى العديد من النصوص التي ساهمت في خلقه لأنّ ما نكتبه من نصوص إنما هي أبناء وحفيدات لنصوص أخرى سابقة عليها تعاد كتابتها وفق سياق جديد ينقلها من تجربة فنية إلى تجربة مختلفة ، ومن جو عاطفي إلى جو وجداني آخر، يتواصل فيها القديم والحديث ويتوزع على ذاكرة واسعة تغترف من مصادر متنوعة، ممّا يجعل دور القارئ حاسما في استحضار النص الغائب واستكشافه داخل النص الحاضر، وإبراز العلاقة الخفية التي تربط بينهما[١٥٢]. ولهذا يوصف النص في ظل نظرية التناص بالتعدّدي ، فإضافة إلى كونه ينطوي على أكثر من معنى ، فإنّه كذلك قابل لتفجير معانيه ودلالاته من خلال قراءته قراءات تكشف عن ثرائه وغناه المعنويين ، فالقارئ هنا هو المسؤول عن بيان

---

(١٥٠) ميشيل فوكو : نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا ، دار التنوير ، بيروت ،١٩٨٤، ص٣٣

(١٥١) أحمد الزعبي : التناص نظريا و تطبيقيا ،ص١٦

(١٥٢) جمال مباركي : التناص و جمالياته في الشعر الجوائري المعاصر ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية و دار هومه ، الجزائر ، دط ، ٢٠٠٣، ص٤٦

مصادر الكاتب التي من خلالها تشكلت هوية هذا النص ، سواء كانت هذه المصادر مقتبسة من التراث أومن التاريخ أومن الفولكلور ، أومن سائر الحقول المعرفية الأخرى ،وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على أنّ النص اجتماعي بطبعه أوهو جمع بصيغة المفرد ، هو فرد كلامي في قبيلة لغوية وثقافية تتوقف فيها على التواصل مع سائر أفرادها (١٥٣)

وانطلاقا من قناعة الدارسين بأهمية التناص ودوره الفعال في تحليل النصوص ، وانطلاقا كذلك من تأكيدهم بأنه لا وجود لنص بكر موجود من العدم ، فإنهم راحوا يحاولون من خلال أبحاثهم الكشف عن أنواع التفاعلات الحاصلة بين النص والنصوص الأخرى علما منهم بأن هذه التفاعلات إنما هي قدر كل نص مهما كان جنسه أونوعه ، وقد كان " جيرار جنيت" من أكثر الذين اهتموا بهذا الموضوع ،واعتبروه من صميم اهتمامات علم الشعرية إن الشعرية عنده :" عبارة عن مقولة أكثر تجريدا تهتم بالمتعاليات النصية ،أوبأكثر دقة بالتعالي النصي للنص، أي كل ما يجعل من النص يدخل في علاقة ظاهرة أوخفية مع باقي النصوص وبالتالي تتحدّد في خمسة أنماط هي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق النص الجامع"(١٥٤)

١-<u>التناص:</u> (intertexte) وهو حضور نص في نص آخر مثل الاستشهاد، السرقة.

٢-<u> المناص</u> :(paratexte) وهو النص المصاحب أوالموازي أوالمحاذي للنص ، إذ من خلاله يتعرّف المتلقي على طبيعة الخطاب الذي

---

(١٥٣) يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، و الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت ، ط١، ٢٠٠٨، ص٣٩٠

(١٥٤) عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار حنيت من النص إلى المناص) ، منشورات الاختلاف ،و دار العربية للعلوم ، ناشرون ، الجزائر ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٨، ص٢٦.

يروم التعامل معه كالعنوان ، التمهيد عناوين الفصول ، الهوامش .

٣- الميتانص: (métatexte) وهو العلاقة النقدية التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يحيل عليه بالضرورة ، نقد أوتعليق .

٤- النص اللاحق :(hypertexte) أي علاقة نص لاحق بنص سابق يحاكيه أويقلّده أويقوم بتحويله أو تشويهه دون الإحالة عليه .

٥- النص الجامع : أومعمارية النص (l'architexte) و هي أكثر الأنماط تجريدا وضمنية ترتبط بجنسية النص أونوعيته مثل رواية ، شعر ، مسرحية

هذا وقد انتقل هذا المصطلح إلى النقد العربي الحديث ، ومن النقاد العرب المحدثين الذين اهتموا بالتناص " محمد بنيس" حيث استبدل بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة في كتابيه(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) و(حداثة السؤال) ، إذ أطلق على التناص مصطلح (التداخل النصي) الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته، أي مجموعة من النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكّل دلالته ، أما في كتابه " حداثة السؤال " فقد تحدث عن مصطلح (هجرة النص) الذي شطره إلى شطرين ،فهناك (نص مهاجر) و(نص مهاجر إليه) ، وقد اعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد ، بحيث يبقى النص المهاجر محدّدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة وتتم له هذه الفعالية التي تتوهج من خلال عملية

القراءة ، وقد تأثر محمد بنيس في تقسيمه لمصطلح " هجرة النص" بالناقد الفرنسي جيرار جنيت(١٥٥) .

أما سعيد يقطين فيستعمل مصطلح التفاعل النصي كبديل لمصطلح المتعاليات النصية عند "جنيت" لأنّه حسب رأيه :" أعمّ وأشمل من التناص ،وأدق من المتعاليات النصية ، كما أن هذا المفهوم مفتوح على كلّ العلاقات الكائنة والممكنة " (١٥٦)

أما الباحث محمد مفتاح ، فإنّه يقدّم مفهوما جامعا مانعا للتناص إذ يقول : " التناص فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ...فالتناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة " (١٥٧) ، وقد وضعه في درجات هي :

<u>التطابق :</u> وهو تساوي النصوص في الخصائص البنيوية وفي النتائج الوظيفية، ولا يتحقق هذا التطابق إلاّ في النصوص المستنسخة.

<u>التفاعل :</u> وهو حال كل النصوص ، فكل نص مهما كان هو نتيجة تفاعلات نصوص مختلفة فقد يكون النص مقتبسا من أجناس وأنواع متباينة

<u>التداخل :</u> هو تداخل النصوص فيما بينها تداخلا لا يحقق الامتزاج أوالتفاعل، ولكنها تبقى متشاركة تشاركا يوجد صلات معينة بينها

<u>التحاذي :</u> عندما تنعدم الصلات والعلائق بين النصوص فإنها تبقى في حالة

---

(١٥٥) سعيد يقطين : الرواية و التراث السردي، المرجع السابق، ص٢٨.

(١٥٦) سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٥، ص٩٦.

(١٥٧) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط٤، ٢٠٠٥، ص١٢١.

تحاذٍ أومجاورة وموازاة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته .

التباعد : التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي يتحول أحيانا إلى تباعد شكلي ومعنوي وفضائي مثلا تحاذي نص حديثي مع نص قرآني، والتباعد يتجلى في مجاورة حديث حمقى مع حديث حكماء ، أونكتة سخيفة مع آية قرآنية .

التقاصي : يمكن اعتبار هذا التباعد نوعا أوليا من التقاصي ، فالتباعد يقوم على التقابلات بين نصوص سخيفة أوفاجرة مع نصوص دينية ، أما التقاصي فيبلغ مداه مثلا في نقض القرآن الكريم لما جاء في بعض الكتب السماوية (١٥٨)

ومما سبق ذكره فلا مناص من التناص حسب ما يشير إلى ذلك محمد مفتاح إذ يقول: " إنّ التناص لا مناص منه إلاّ أنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية و المكانية ومستوياتها ، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، وأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم ،وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا "(١٥٩)

وخلاصة القول أن التناص في النص الأدبي وظائف عدّة لا تتوقف عند حدود ما يحدث من مسح جمالية فحسب ، بل يسهم في تشكيل النص إنشائيا و دلاليا ، ويوقظ التداعيات في أذهان المتلقين فيجعلهم يشاركون في إنتاج النص .

---

(١٥٨)حمد مفتاح : المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩٩، ص ص٤١-٤٢

(١٥٩) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المرجع السابق، ص١٣٢

بعد هذا العرض الموجز لمفهوم التناص سننتقل إلى الدراسة التطبيقية التحليلية لنماذج التناص التي تتضمنها المجموعة القصصية للسيد حافظ، وسنتناول التناص الديني والتاريخي

١- التناص الديني :

ونعني به تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم أوالحديث النبوي الشريف أوالخطب أوالأخبار الدينية مع النص الأصلي[١٦٠] للقصة بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق القصصي وتؤدي غرضا فكريا أوفنيا أوكليهما معا وقد احتوت المجموعة القصصية للسيد حافظ " لك النيل و البحر و الهرم يا أميرتي " نصوصا دينية كثيرة ومتنوعة، اندمجت وتداخلت مع نصوص المجوعة القصصية وسياقاتها المختلفة مكوّنة نماذج متعددة من التناص الديني ، أثرت الفكرة المطروحة وعمّقت الرّؤية للأحداث وساهمت في تشكيل البناء الفني للقصة، ومن نماذج التناص الديني :

- استحضار النص القرآني و القصة القرآنية : للقرآن الكريم الحضور الواسع و القوي في النصوص الأدبية ، لما فيها من طاقات إبداعية تصل بين المبدع (الكاتب) والمتلقي (القارئ) لتؤثر في هذا الأخير بشكل كبير ومباشر، ويعدّ القرآن الكريم مصدرا من مصادر الموروث الأساسية ومصدرا للتشريع لدى المسلمين، وقد نهل القاص "السيد حافظ " من هذا المصدر وتمثّل الآيات القرآنية في قصصه ، ومن نماذج ذلك ما نجده في قصته

(١٦٠)- أحمد الزعبي : التناص نظريا و تطبيقيا ، ص٣٧

بعنوان " أشياء لا تحلم بالهجرة " [١٦١] يقول فيها القاص :" آه تعود كما خرجت ... وتخلع نعليك إنّك بالوادي المقدس طوى هذه أرضك يا محمد فاروق ، تزرع فيها القمح و الورد والأمل ... وتحصد أشجار الشرّ المنتشرة في الوادي ...كانت مريم بملابسها البيضاء تقف على الشاطئ وحيدة ...أخذ يلوّح محمد فاروق بيديه صارخا يا مريم هأنذا قد عدت ومعي المنجل العجيب ...ترى ماذا حدث أثناء غيابي كل هذه السنوات ؟ كيف حالك يا مريم ؟ جئت ، نعم جئت كي نحصد أشجار الشر المنتشرة في الوادي ونزرع القمح وننجب ابننا المصطفى يغيّر وجه الدنيا و ينشر رسالة الأرض الطيبة" [١٦٢] ففي قوله " وتخلع نعليك إنّك بالوادي المقدس طوى" وهو النص الحاضر يتناص مع قوله تعالى : " إنّي أنا ربّك فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدّس طوى "[١٦٣] النص الأصلي الغائب يريد الكاتب أن يشير إلى قدسية المكان باعتبار أن الوادي المقدس طوى مكان مبارك يقع في مصر ، وهنا إبراز لقدسية مصر ، وخلع النعل إظهار للمهابة والاحترام لهذا البلد المقدس كيف لا وهي موطن الأنبياء ، وفي هذا الوادي المقدس نادى الله موسى عليه السلام وأخبره أنه ربّه وأمره أن يستعد ويتهيّأ لمناجاته ، لكن بالرغم من قداسة مصر إلا أن أبناءها ضاقوا ذرعا منها نظرا للظروف القاسية التي يعيشونها والتي مست نواحي عديدة في حياتهم ، فكانت الهجرة وترك الوطن الحل لتحسين الأوضاع وتحصيل السلاح من أجل التغيير وتطهير مصر ممّن سلبها قدسيتها ، فبطل القصة " محمد فاروق" عاد إلى الوطن (الزوجة) وبيده

---

(١٦١) السيد حافظ: المجموعة القصصية " لك النيل و البحر و الهرم يا أميرتي " ،ص٤٤
(١٦٢) المرجع نفسه ، ص٤٥
(١٦٣) سورة طه الآية ١٢

السلاح (المنجل العجيب) الذي يرمز إلى الوعي لاقتلاع جذور الشر (التغيير) ، وحتى إن كلّف هذا التغيير حياته فإن مصطفى الابن سيواصل النضال من أجل التغيير ، فكان الحمل في القصة رمزا دالا على الاستمرارية (الاستمرار من أجل إعادة قدسية مصر التي سلبت منها)

وفي موضع آخر نجد القاص يعظّم أمر الوعي ويفخّمه في قوله :" الوعي ، ما الوعي ، وما أدراك ما الوعي " في قصة قصيرة[١٦٤] وذلك في قالب ديني تعبيري يتناص مع قوله تعالى : " القارعة (١) ما القارعة (٢) وما أدراك ما القارعة (٣)[١٦٥] ليبرز عظمة الوعي وأهميته في صناعة النهضة والتطور، والثقافة (باعتبار أن الكاتب مثقف) لها دور في بث الوعي ونشره، ولا يكون لها هذا الدور إلّا إذا بنيت على أسس المحبة والتسامح والتواضع والعطاء أمّا إذا افتقدت لهذه الأسس فهي ثقافة تتسم بالأنانية والتعالي على الآخر ورفض رأيه والحوار معه وهذا ما يجعل من المثقف يعاني ويعيش التهميش ، وبالتالي سيكون هذا حائلا بينه وبين بث الوعي .

وليصوّر الكاتب جانبا من التهميش والمعاناة التي يعيشها المثقف المناضل نجده يستحضر نصا قرآنيا في قصته " عندما غاب القمر " [١٦٦] يقول فيها :" إني ما زلت أحلم كطفل في الثانية عشر باثني عشر كوكبا والقمر والشمس لي ساجدين " [١٦٧] يتناص مع قوله تعالى " إذ قال يوسف لأبيه إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر لي ساجدين "[١٦٨] والسجود هنا يرمز إلى الولاء والمساندة والاعتراف ، لكن الكاتب باعتباره مثقفا لم يجد

---

(١٦٤) السيد حافظ :المجموعة القصصية " لك النيل و البحر و الهرم يا أميرتي ، ص١٨٥
(١٦٥) سورة القارعة الآيات ١-٢-٣
(١٦٦) السيد حافظ ، ص ١٥٣
(١٦٧) المرجع مفسه ، ص١٥٦
(١٦٨) سورة يوسف الآية ٠٤

المساندة والولاء بل عانى التهميش ليس من السلطة أوالشعب فحسب بل من أبناء جلدته من المقربين إليه من الطبقة المثقفة ويصور تخلي زملائه عنه أثناء مرضه يقول في نفس القصة : " أمي قالت لا تمت الآن... الطبيب يقول إنه مكتئب والمومس الغانية تزورني كل يوم في المستشفى بباقة ورد وتقول إنك رجل شريف، غاب الشرفاء عني إلاّ القلّة... أقصد من كنت أظنهم شرفاء لم يعاودوني وأنا مريض وجاءتني المومس تزورني يوميا... صدقيني يا أمي من زارني وأنا مريض مومس... اختفى الشعراء والأدباء والفنانون إلاّ قلّة"(١٦٩) فتجد الكاتب يحلم بالولاء والاعتراف من طرف زملائه المثقفين لكنه مجرّد حلم (حلم طفل) لا يمكن تحقيقه على أرض الواقع ، في حين أنّ ما رآه سيدنا يوسف عليه السلام هي رؤيا صادقة فقد اعترف إخوته بخطئهم تجاهه بعد المحن التي مرّ بها بسببهم .

ونجد استحضار النص القرآني في قصته " تنهيدة غد اليوم أمس" (١٧٠) وذلك في الرسالة التي بعثت إليه من مكناس في ١٢/٢٦/ ١٩٩٣ من طرف عبد الرحمن بن زيدان جاء فيها : "بعد مناورات وسوء نية كانت تعرقل السير العادي لتقديم أطروحتي الجامعية ، وبعد صبر طويل ومعاناة مريرة ، وبعد صمت حكيم ضبط فيها أعصابي جاء الحق ، فتبينت الخيط الأبيض من الخيط الأسود، وجاء تاريخ المناقشة الاثنين ١٢/٢٠/ ١٩٩٣ حيث دامت المناقشة أكثر من ست ساعات بحضور أكثر من ستمائة طالب وأستاذ ومحام وأعيان مدينة مكناس ومثقفين" (١٧١)

ففي قوله "جاء الحق" يتناص مع قوله تعالى "وقل جاء الحق وزهق الباطل

---

(١٦٩) السيد حافظ :المجموعة القصصية "لك النيل و البحر و الهرم يا أميرتي ، ص١٥٣

(١٧٠) المرجع نفسه ، ص١٣٦

(١٧١) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

إن الباطل كان زهوقا"[١٧٢] وفي قوله "فتبينت الخيط الأبيض من الخيط الأسود" يتناص مع قوله تعالى "وكلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر"[١٧٣] يبرز الكاتب من خلال الرسالة التي استحضرها في قصته " تنهيدة غد اليوم أمس" المعاناة المريرة التي يعيشها المثقف (المثقف الصادق، المثقف الذي يدافع عن الحق والحقيقة المثقف الذي لا يداور ولا يراوغ) تجد هذا الأخير يكابد العناء ويواجه العراقيل (الخيط الأسود) بقلب صبور وصمت حكيم دون أن يتخلى عن مبادئه وقيمه لأن الصبر والحكمة سلاحان له للتغلب على المصاعب وهو موقن أيضا أن الحق سيظهر وتتضح الأمور ويزال الالتباس (بعد مناورات وسوء نية) فينصف وتتاح له الفرصة وتهيّأ له الأجواء للإبداع وهذا ما وقع لصديقة الذي بعث له رسالة من مكناس ليزف له خبر مناقشته لرسالة الدكتوراه (الحق ، الخيط الأبيض) يقول في القصة: "لقد جاء الحق والآن بدأ مشوار جديد في العمل من أجل مسرح عربي حيث الإبداع والابتكار والدفاع عن الثقافة "[١٧٤]

ونجد التناص القرآني في قصته بعنوان "واقعة الوقائع في مدينة القطائع "[١٧٥] يقول : " لا بدّ أن تنقذ الطفل ...الطفل مهم أن يعيش ويصبح رجلا ، جرى الكلب ، الطفل يجري أمامه صرخت أمه وجرى سرحان إلى الشارع خلف الكلب ، الطفل لابد أن يقاوم الكلب مهما كان الثمن ، أم الطفل كانت تصرخ ليس بدافع الأمومة و لكن لأنها أنجبت الطفل بعد ٢٠ عاما من الزواج " يازكريا إنا نبشرّك بغلام اسمه يحي" جرى يحمل الطفل إلى المنزل

---

(١٧٢) سورة الإسراء ، الآية ٨١
(١٧٣) سورة البقرة ، الآية ١٨٧
(١٧٤) السيد حافظ : المجموعة القصصية"لك النيل و البحر و الهرم يأميرتي ، ص ١٣٧
(١٧٥) المرجع نفسه ، ص ٢٦٠

، ها أنت يا سرحان أنقذت الطفل "(١٧٦) فالكاتب هنا يستحضر الآية القرآنية " يازكريا إنا نبشرّك بغلام اسمه يحيا" (١٧٧) وهو النص الغائب كما هو بمعناه ومبناه ليؤكد قدرة الله تعالى في منح الذريّة لعباده ،وحتى إن بلغوا من العمر عتيا وصاروا شيوخا وعجائز ، فقد رزق الله هذه المرأة بعد عشرين عاما من الزواج كما رزق سيدنا زكريا وهو شيخ هرم بغلام اسمه يحي .

وفي قصة أخرى بعنوان " غسيل الروح يا حبيبتي " (١٧٨) يقول : " وتعلمت من الله والكاظمين الغيظ والعافين عن الناس" (١٧٩) يستحضر قوله تعالى : " الذين ينفقون في السرّاء والضّراء والكاظمين الغيظ والعافين عن الناس والله يحب المحسنين" (١٨٠) ليبرز الأخلاق والآداب الإسلامية التي يتحلّى بها وهي كظم الغيظ (الغضب) ، العفو والتسامح ردّا على ما قيل له يقول في نفس القصة: " قال لي الشويهدي : سمعت من صلاح خريط رئيس التحرير أن الفلسطنيين مطلّعين عينك في الكويت قلت صراع من أجل الدنيا وليس من أجل المبادئ " (١٨١)

ومن التناص الديني استحضار القصة القرآنية وهي قصة موسى عليه السلام يقول الكاتب في قصته " رجل يسير في صندوق " (١٨٢) : " جلست فاطمة في أحد الأركان تتحدث مع الأطفال وتحكي لهم قصص النيل وكيف أن سيدنا موسى سار في الصندوق وأنّ زوجة فرعون كانت جالسة وشاهدت

---

(١٧٦) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
(١٧٧) سورة مريم الآية ٠٧
(١٧٨) السيد حافظ : المجموعة القصصية ،ص١٦٧
(١٧٩) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
(١٨٠) سورة آل عمران ، الآية ١٣٤
(١٨١) السيد حافظ : المجموعة القصصية ، ص١٧١
(١٨٢) السيد حافظ : المجموعة القصصية "لك النيل و البحر و الهرم يا أميرتي " ، ،ص ٨٩

الصندوق " [183] في هذا النهر المبارك ، في نيل مصر وضعت أم موسى ولدها في الصندوق ، وألقته فيه فتلقفته الأمواج ، وشاء الله تعالى أن تقع عين امرأة الفرعون على هذا الطفل المبارك وتطلب من زوجها أن يكون ابنا لها فوافق على ذلك دون أن يدري بأن هذا الطفل في الصندوق والذي سيترعرع في كنفه ، هو ذلك المولود الذي تنبأ الكهنة بذهاب ملكه على يديه، وهو النبي الذي بعثه الله إلى قوم بني إسرائيل ليغيّر حالهم ومعيشتهم ويخلّصهم من جبروت الفرعون و طغيانه ،ويبعث في قلوبهم نور الإيمان[184] يقول الله تعالى : " وأوحينا إلى أمّ موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فألقيه في اليمّ ولا تخافي ولا تحزني إنّا رادّوه إليك وجاعلوه من المرسلين (٧) فالتقطه آل فرعون ليكون لهم عدوا وحزنا إن فرعون وهامان وجنودهما كانوا خاطئين (٨) وقالت امرأة فرعون قرّة عين لي ولك لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتّخذه ولدا وهم لا يشعرون(٩)" [185] والكاتب في هذه القصة يستحضر قصة موسى عليه السلام ليبرز أن هذا الطفل في الصندوق هو الذي خلّص قومه من جبروت الفرعون ، وهذا ما حدث مع بدر الجمال (جمال عبد الناصر) بعد توليه الحكم في مصر ، فقبل مجيئه أصيب الناس بالمجاعة حتى أضحت الفئران طعامهم إلى أن جاء فخلصهم من تلك المجاعة واستبدل عيشة البلاء بعيشة الرخاء والهناء ، يقول الكاتب في نفس القصة :"وبعد موت الحاكم بأمر الله أصيبت مصر بالمجاعة ، والناس أخذت أخذت تجوع ، وكانت مصر تأكل الفئران والسبب الجوع ، حتى جاء بدر الجمال

(١٨٣) المرجع نفسه، ص ٩١

(١٨٤) أبو الفداء إسماعيل بن كثير : قصص الأنبياء ، تحق : عبد القادر يعرب ، دار الكتاب الجديد ، القاهرة، مصر ، دط ، دت ، ص٢٣٦

(١٨٥) سورة القصص ، الآيات ٧-٨-٩

محمّلا بالقمح إلى مصر ، خرج المصريون يصرخون إبراهيم يصرخ هذا حكم فرعون الجديد ألم أقل لكم " (١٨٦)

- استحضار الحديث النبوي و جانب من سيرة النبي صلى الله عليه وسلّم :

ويعدّ الحديث النبوي من النصوص الدينية التي كان له حضور في القصة عند السيد حافظ يقول في قصته " تنهيدة غد اليوم أمس" (١٨٧) من خلال الرسالة التي بعثت إليه تشدّ أزره وتخفف معاناته بعد هضم حقّه في الكويت جاء فيها :" أخي السيد ، الحياة يا أخي كما قلت سابقا ليست بدار مقام وليست هي القمة قمة الطموح وغايته يقول الرسول عليه الصلاة والسلام : " اللهم لا تجعل الدنيا مبلغ علمنا وكلّ همنا " (١٨٨) فاستحضار الحديث الشريف كان للاستشهاد الغرض منه تأكيد فكرة أن الحياة ليست قمة الطموح وغايته ، ويواصل قوله في نفس القصة : " وفي كلّ الحالات الرزق مقدّر وهو بيد الله وحده فهو ربّ الكافر و المؤمن وما من دابة على الأرض إلاّ وعلى الله رزقها يقول الرسول عليه الصلاة والسلام :" لو توكلتم على الله حق التوكّل ليرزقكم الله كما يرزق الطير فهي تغدو خماصة وتعود بطانة "(١٨٩) فالاستشهاد بالحديث النبوي جاء لتأكيد فكرة أنّ الأرزاق بيد الله وأنّ الله وحده النصير . فاستشهاد صاحب الرسالة بهذين الحديثين الشريفين كان ليشدّ بهما أزر صديقه ويخفّف معاناته بعد هضم حقه في الكويت يقول السيد :" جئتك يا كويت إلى جريدة القبس كي أقبض مبلغ ثلاثمائة دينار كويتي عن مقالات كتبتها في القبس ذهبت إلى مدير التحرير رؤوف الشحوري كان

---

(١٨٦) السيد حافظ : المجموعة القصصية "لك النيل و البحر و الهرم يا أميرتي " ، ص٩٣
(١٨٧) المرجع نفسه ، ص١٣٢
(١٨٨) المرجع نفسه، ص ١٣٥
(١٨٩) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

لبنانيا مغرورا طاووسا ، قلت له : لي حقوق عندكم أجر ٢٠ مقالة ، قال لي : انزل الحسابات خذ حسابك ، فنزلت الحسابات قالوا : غدا تعالى في الغد حضرت منعني الأمن من الدخول إلى المبنى ... آه يا خليج المواجع ...هأنذا أعتّب فيك كتبت رسالة إلى أخي رمضان أشكو له ما لي من صدمة ، بعد أسبوع وصلني الرّد يوم ٠٥/ ٠٧/ ١٩٧٧ "(١٩٠)

ومن التناص الديني استحضار جانبا من سيرة النبي صلى الله عليه و سلّم عند بعثته ونزول الوحي عليه في قصته " عنّفيني ، قربيني ، لا تبعديني ، لملميني، لا تهجرني" (١٩١) يقول: دثريني دثريني قالها محمد عليه الصلاة والسلام للسيّدة خديجة عندما رأى جبريل عليه السلام وقال لها زمليني زمليني، وأنا قلت لك يا حبيبتي عندما هبط عليّ وحي الإبداع في الفن احضنيني عنفيني قربيني ، لا تبعديني لملميني، فأنا أشعر برعشة في جسدي لا تهجرني"(١٩٢) استحضار الكاتب مجيء جبريل عليه السلام إلى النبي صلى الله عليه وسلّم وإنزال الوحي عليه، وحالة الخوف التي تملكته عند حدوث ذلك ورجوعه إلى خديجة رضي الله عنها وهو يرتجف طالبا منها أن تدثّره و تزمّله ليبرز نفس الحالة التي اعترت الكاتب عند نزول وحي الإبداع عليه طالبا من حبيبته أن لا تبتعد عنه وتهجره ، وأن نزول الوحي له أثر ووقع كبيران على النفس .

- استحضار الدّعاء :

وذلك في قصته " غسيل الروح يا حبيبتي " (١٩٣) يقول : تعلمت من محمد

---

(١٩٠) المرجع نفسه ، ص١٣٥

(١٩١) السيد حافظ : المجموعة القصصية "لك النيل و البحر و الهرم يأميرتي، ص١٥٨

(١٩٢) المرجع نفسه ، ص١٥٨

(١٩٣) المرجع نفسه ، ص١٦٩

عليه الصلاة والسلام الدعاء بالهداية: "اللهم أهدي قومي فهم لا يفقهون"[١٩٤] وفي قصته بعنوان " مقاطع من أوراق الحب والحرب والجواسيس" [١٩٥] يقول :" اللهم اقسم لنا من خشيتك ما تحول بيننا وبين معاصيك ، ومن طاعتك وما تبلغ به جنتك ، ومن اليقين ما تهوّن به مصائب الدنيا ومتّعنا بأسماعنا وأبصارنا وقوتنا أبدا ما أحييتنا ، واجعله الوارث منّا واجعل ثأرنا على من ظلمنا ، وانصرنا على من عادانا ، ولا تجعل مصيبتنا في ديننا ، ولا تجعل الدنيا أكبر همنا ولا مبلغ علمنا ، ولا تسلّط علينا من لا يرحمنا " [١٩٦]

فالدعاء من العبادات العظيمة وهو يعني اللجوء إلى الله عزّ وجل في السّراء والضّراء والاستعانة به والخضوع له طمعا في رحمته والخير الذي عنده، وطلبا لتحقيق الحاجات في الدنيا والآخرة ، وفيه يجد العبد راحة القلب وسكينة النفس ،والدعاء ملجأ للمظلومين والمستضعفين ، فالمظلوم الذي يرفع يديه إلى السماء، ويبثّ شكواه إلى العزيز الجبّار يعزّه الله وينصره، وينتقم له ممن ظلمه، وهو أيضا سبب للثبات والنصر على الأعداء فالكاتب وهو يستحضر الدعاء في مجموعته القصصية يبرز قوة إيمانه بالله تعالى لذا تجده يفوّض أمره إليه وحده ويستعين به على كافة أموره ، وهو بذلك يقطع الرجاء مما في أيدي البشر، فيتخلّص من أسرهم لأنّ الدعاء وسيلة لعلوّ الهمة وكبر النفس.

إن ظهور التناص الديني عند السيد حافظ يدل على ثقافته الدينية الواسعة،

---

(١٩٤) المرجع نفسه ، ص١٧١
(١٩٥) المرجع نفسه ، ص٢٣٠
(١٩٦) المرجع نفسه ، ص٢٣٦

وظّفها القاص واستلهمها في تطلعاته ومقاصده وأفكاره، وكان للقرآن نصيب وافر في قصصه، فقد تضمنت حشدا كبيرا من المفردات ذات البعد الديني، كما قام بامتصاص دلالات المفردات المتناصة، وذلك لإعطاء الخطاب القصصي قيمة فنية ذات تأثير عميق في نفس المتلقي بعد أن يمنحها رؤيته الخاصة .

٢- التناص التاريخي :

ونعني بالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي[١٩٧] تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلّف مع السياق القصصي أوالحدث القصصي الذي يرصده ويسرده، وتؤدي غرضا فكريا أوفنيا أو كليهما معا، ونماذج التناص التاريخي كثيرة في المجموعة القصصية، وسنحاول الكشف عن دلالات هذه التناصات شكلا ومضمونا وعلاقتها الظاهرة والخفية مع السياق القصصي ومجريات الأحداث، ومن التناص التاريخي استحضار وقائع تاريخية واستحضار شخصيات تاريخية .

أ- استحضار وقائع تاريخية :

- الفتح الإسلامي لمصر في عهد عمر بن الخطاب : يقول الكاتب في قصته " لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي "[١٩٨] :" قال الشرطي البدوي على حدود البلاد العربية في الجوازات أنت منهو ، أنت شنهو ، قلت له أنا لا أعرف من أنا ، لكن اسأل جدّك الأول الذي جاء من شبه الجزيرة العربية مع عمرو بن العاص ليفتح مصر وينشر الإسلام ودخلنا الإسلام وصرنا مسلمين وموحدين بالله... قال الشرطي أكرهك أعرفك أنا جدي عمرو بن العاص أنت المصري

---

(١٩٧) أحمد الزعبي : التناص نظريا و تطبيقيا ، ص ٢٩

(١٩٨) السيد حافظ : المجموعة القصصية "لك النيل و البحر و الهرم يا أميرتي ، ص١٤

الذي راح واشتكى جدي عمرو بن العاص إلى سيدنا عمر بن الخطاب ، قلت له جدك أخذ مني الدار وصفعني فاشتكيت لأمير المؤمنين فأخذ حقي واستردت الدار وصفعت عمرو بن العاص كما صفعني بقوة العدل في الإسلام و المساواة وصرت مسلما"(١٩٩) ، ويقول في نفس القصة : "عدنا من شبه الجزيرة العربية ولم نعش في أمان لقد اضطهدنا عمرو بن العاص لأننا شكوناه لسيدنا وأمير المؤمنين عمر بن الخطاب"(٢٠٠)

فالقاص " السيد حافظ " يستحضر في هذه القصة واقعة تاريخية وهي " واقعة الفتح الإسلامي لمصر " والفتح الإسلامي هو سلسلة من الحملات والمعارك العسكرية التي خاضها المسلمون تحت راية دولة الخلافة الراشدة ضدّ الإمبراطورية البيزنطية وانتزعت على إثرها مصر من يد الروم ودخلت في دولة الإسلام على يد عمرو بن العاص في عهد الخليفة عمر بن الخطاب ، وقد تم الاستيلاء على مصر بسقوط الإسكندرية في يده عام (٦٤١م-٢١ه) وعقد مع الروم معاهدة انسحبوا على إثرها من البلاد وانتهى العهد البيزنطي في مصر ، وبدأ العهد الإسلامي بعصر الولاة ، وكان عمرو بن العاص أول الولاة المسلمين يروي ابن عبد الحكم أن عمرو بن العاص أشار على عمر بن الخطاب بفتحها وقال :" إنك إن فتحتها كانت قوّة للمسلمين وعونا لهم ، وهي أكثر الأرض أموالا وأعجزها عن القتال والحرب"(٢٠١) ويمكن حصر الدوافع الإسلامية لفتح مصر في الدافع الديني باعتبار أن مصر تمثل مكانة كبيرة لدى المسلمين بسبب ذكرها مرات عدّة في القرآن الكريم ، وارتباطها

---

(١٩٩) السيد حافظ : المجموعة القصصية "لك النيل و البحر و الهرم يا أميرتي ، ص ١٥
(٢٠٠) المرجع نفسه ،ص ١٦
(٢٠١) ابن عبد الحكم أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الله : فتوح مصر و أخبارها ، تحق : الحجيري ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٦، ص١٣١

بأحداث محورية وبأشخاص يجلّهم المسلمون ، وفي مقدمتهم النبيين يوسف وموسى عليهما السلام وهاجر أم النبي إسماعيل ومارية القبطية زوجة الرسول ، هذا إلى جانب تبشير رسول الله صلى الله عليه وسلّم بفتحها وتوصيته بها خيرا ، فكان من شأن كل ذلك جعل المسلمين يضمّونها إلى دولتهم ، إلى جانب الدافع السياسي الاقتصادي أدركوا أن ضمّ مصر إلى دولة الإسلام سينعش اقتصاد المسلمين ويضعف البيزنطيين لا سيما مع ازدياد الضغط الاقتصادي على المجتمع الإسلامي في بلاد العرب نتيجة حركة الفتوح الواسعة ، ومما تنقله كتب التاريخ أنّ بعد تمام فتح مصر كتب عمر بن الخطاب إلى واليه عمرو بن العاص يسأله عن أوضاع البلاد طالبا منه أن يصفها إليه وكأنه حاضرها ويراها بنفسه ، فكتب عمرو بن العاص إليه يشرح أحوال مصر ، فوصف له تباين بيئاتها بين الصحاري والأراضي الزراعية مبيّنا إليه حسن الأراضي المعطاء وحسن النيل وخيراته الكثيرة ، مقترحا عليه ثلاثة أشياء لإصلاح أحوالها بعد أن أنهكها الروم واستنفذوا مواردها طيلة سنوات وسنوات وهي أن لا يقبل قول خسيسها في رئيسها ،وأن يؤخذ ثلث ارتفاعها ويصرف في عمارة ترعها وجسورها ،وأن لا يستأدى خراج ثمرها إلا في أوانها(٢٠٢)

إن ما ذكره الكاتب فيما يخص هذه الواقعة مغايرة تماما لما ورد في كتب التاريخ ، حيث استنطق التاريخ من منظور تخييلي ، ففي قوله :" جدك أخذ مني الدار " وقوله :" لم نعش بأمان لقد اضطهدنا عمرو بن العاص " ، فالأخذ يدل على الاستيلاء والسطو والدار يدل على مصر ، والاضطهاد يدل

---

(٢٠٢) الأنصاري الدمشقي الشيخ أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أبي طالب : نخبة الدهر في عجائب البرّ و البحر ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٩٨، ص١٠٩

على ظلم الحاكم و جبروته ، وهذا يدل على أن عمرو بن العاص كان غرضه من الفتح الوصول إلى الحكم ونهب واستيلاء خيرات مصر ناهيك عن ممارسة الظلم والاضطهاد ،وهذا يعني أن سياسة النهب والاستيلاء وممارسة الظلم والاضطهاد ليست وليدة العهد بالحكام بل جذورها ضاربة في التاريخ.

<u>مصر فى عهد المماليك :</u> يقول الكاتب في قصته " لك النيل والبحر والهرم يأأميرتي" : " أنا فرعون ملك البلاد التي جار عليها الزمان وحكمها العبيد و الخصيان " ويقول في نفس القصة : "أنا حفيد الفرعون ملك مصر العظيم أول الملوك و لست من هؤلاء المصريين من أصل المماليك " و يقول أيضا في نفس القصة : " جاء المماليك ، ظلت أسرتي تعاني تحول المماليك إلى سادتنا ونحن ملوك الفراعنة ظل حالنا أسوء من العبيد"(٢٠٣) يشير الكاتب إلى مصر في عهد المماليك ،ودولة المماليك هي إحدى الدول الإسلامية التي حكمت في مصر أواخر العصر العباسي الثالث، والمماليك ج مملوك وهو العبد الذي سُبِيَ ولم يملك أبواه(٢٠٤) والمملوك عبد يباع ويشترى(٢٠٥) ولم تلبث التسمية أن أخذت مدلولا اصطلاحيا خاصا في التاريخ الإسلامي إذ اقتصر منذ عهد الخليفة العباسي أبو العباس عبد الله المأمون ثم إسحاق محمد المعتصم بالله على فئة من رقيق محاربين ، كان الخلفاء وكبار القادة والولاة في دولة الخلافة العباسية يشترونهم من أسواق النخاسة البيضاء

(٢٠٣) السيد حافظ : المجموعة القصصية "لك النيل و البحر و الهرم يا أميرتي ، ص ص ١٥-١٦ ١٧

(٢٠٤) ابن المنظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، دط ، دت، ج١٠، ص٤٩٣

(٢٠٥) العبادي أحمد مختار : قيام دولة المماليك الأولى في مصر و الشام ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، دط ، ١٩٦٩، ص١١

لاستخدامهم كفرق عسكرية خاصة ، بهدف الاعتماد عليهم في تدعيم نفوذهم، وبمرور الزمن أصبحوا يهيمنون على الخلافة وعلى مركز صناعة القرار مستفيدين من ضعف الخلفاء وتراجع نفوذهم(٢٠٦)، يعدّ عهد المماليك بداية الانحطاط في تاريخ الحضارة الإسلامية ، ساءت الحالة الاقتصادية في الدولة المملوكية بسبب حركة القلق وعدم الاستقرار الناجمة عن الفتن الداخلية و الانقلابات وعن الحروب الكثيرة التي شنّها المماليك ضد المغول والصلبيين وغيرهم ، وبسبب توقف حركة التجارة مع أوروبا بسبب مشاعر الخوف والكراهية وعدم الثقة التي خلفتها الحروب الصليبية بين الأوروبيين والمسلمين ،وكذلك بسبب انتشار المجاعة والأوبئة خصوصا وباء الطاعون الذي فتك بأكثر من مليون شخص وأخيرا بسبب روح الطمع والأنانية التي سيطرت على عدد كبير من سلاطين المماليك وجعلتهم يوجّهون سياسة الدولة الاقتصادية وفقا لمصالحهم الشخصية(٢٠٧)

واستحضار الكاتب لهذه الفترة ليصور حاضر مصر الآن و ما وصلت إليه من انحطاط وتردٍّ في الأوضاع بسبب حكامها الذين مارسوا سياسة النهب واستنزاف خيرات مصر لخدمة مصالحهم ومآربهم الشخصية ، وبسبب رضوخ الشعب واستسلامهم للأوضاع المتردية ، فما وصلت إليه تتماثل مع ما كانت عليه في عصر المماليك ، فأصبحت الظروف المنتجة للنص الحاضر هي نفسها الظروف المنتجة للنص الغائب ، والكاتب لا يعدّ نفسه واحدا من هؤلاء المصريين الذين أبوا التغيير واستسلموا للواقع ، بل يحمل على عاتقه

(٢٠٦) طقوش محمد سهيل : تاريخ المماليك في مصر و بلاد الشام ، دار النفائس ، بيروت ، لبنان ، ط٤، ٢٠١٥، ص ص١٥-١٦

(٢٠٧) حجا شفيق البعلبكي : المصور في التاريخ ، دار العلم الملايين ، بيروت ، لبنان ، ط١٩ ، ١٩٩٩، ص ص ٩٧ ١٠٣

باعتباره مثقفا إرادة التغيير وإرجاع لمصر حضارتها وازدهارها ورقيّها .

ب- استحضار شخصيات تاريخية :

- شخصية جيفارا: استحضر الكاتب هذه الشخصية في قصته : " ألم يحن الوقت الذي تبدأون فيه " يقول فيها : " أرجو أن لا تحزن من هذه الكلمات وأنت الذي علمتني الكثير وأنا أجلس في أي مجتمع أتحدث بلباقة غريبة أحلل المجتمع وظواهره ولن أنسى لك هذا أبدا أنني أحفظ كلماتك أن الفن عليه أن يغيّر الواقع ، عليه أن يستوعب الحاضر وأن يغيره كما أحفظ لك إن المجتمع يصنعه الأحرار ويتسلحون بالوعي ... أعرف قاموسك ... الوعي ... الثورة ... الغد ... المستقبل ... الإنسان ... الحياة ... أعرف منك عمر بن الخطاب ، يزيد بن معاوية ، أبو ذر الغفاري ، جيفارا ، محمد علي "[٢٠٨] ويستحضره في موضع آخر في قصة بعنوان " أربع رسائل من العمر الضائع " يقول : " حدثتك عن جيفارا سميتني جيفارا وكنت تبتسمين وأعرف أنك لا تسخرين"[٢٠٩]

وشخصية جيفارا ترمز إلى المتمرّد الثائر على الظلم مهما كانت العواقب ومهما كان جبروت الظالم ،لا يرتبط بمكان أو جماعة ، فقضيته إنسانية وهي مساعدة المظلومين بغض النظر عن أيّ شيء آخر ، وقد نذر نفسه فداءً للحرية والتحرر ، وهي شخصية تتماهى مع شخصية الكاتب المثقف المناضل المحمّل بالوعي الذي يأبى الظلم ويدعو إلى التغيير ونضاله هذا لم يكن في مصر فحسب بل امتد إلى الكويت .

- شخصية طارق بن زياد : وقد استحضره في قصة " تنهيدة غد اليوم

---

(٢٠٨) السيد حافظ : المجموعة القصصية "لك النيل و البحر و الهرم ياأميرتي، ص ٣٨

(٢٠٩) المرجع نفسه ، ص ص ٦٥- ٦٧

أمس" يقول فيها :" اليوم نزل في محطة التعاون بالهرم دخل إلى شارع طارق بن زياد ليذهب إلى البنك ليسحب بعض المال ، قال له الصراف أنت مفلس أنت مفلس يا أستاذ وعليك ديون البنك ذهب للمقهى ، وجد طارق بن زياد يجلس على المقهى في ملابس رثّة ، ذهب إليه وقبّل يديه وسأله يا عمنا يا سيدنا يا قائدنا ما الذي جعلك في هذه الملابس ، الناس لا تعرفك دعني أقدمك لهم ، جئت في الوقت المناسب ، صاح طارق لا إنهم ليسوا أهلي ولا أهلك أنت فقط تراني لأنك تحمل دما عربيا أصيلا وقلبا نظيفا لا يراني إلا أمثالك أما هؤلاء لا"[٢١٠] استحضار الكاتب لشخصية طارق بن زياد -هذه الشخصية التاريخية الفذة التي تركت أعظم مأثرة رائدة في تاريخ العرب هي فتح الأندلس ونشر السيادة العربية الإسلامية- بملابس رثة لم يتعرف عليه أحد إلا الكاتب نفسه نفي لعروبة الشعب وإثبات لعروبة وأصالة الكاتب ، فالكاتب في هذه القصة يدين سلبية الشعب لا سلبية الحكام فحسب ، وأن الشعب أيضا يتحمل وزر الضعف والانحطاط الذي وصلت إلية مصر بسبب ضعفهم وسلبيتهم ورضوخهم للأوضاع.

فالكاتب يقوم باستحضار التاريخ في تناصاته ، يستلم الأحداث والشخصيات التاريخية بشكل فني محمّل بالرمز والدلالة ، فيتحول القارئ إلى باحث مقارن لما قدمته كتب التاريخ وما أضافه الكاتب بخياله الفني، ومختلف التناصات التاريخية تبحث أبعادا دلالية من خلال حسن اختيار الكاتب للسياقات المناسبة التي يستحضر فيها مختلف النصوص.

---

(٢١٠) السيد حافظ : المجموعة القصصية "لك النيل و البحر و الهرم يا أميرتي ، ص ص ١٣١- ١٣٤

الخـاتــمـة

المجوعة القصصية " لك النيل و البحر و الهرم يا أميرتي" تنمّ عن عبقرية صاحبها وعن ثقافته الدينية والتاريخية الواسعة من خلال استحضار نصوص دينية وتاريخية مختلفة تقاطعت مع نصوصه فأحسن نسجها في قالب قصصي إبداعي يتعالى عن أي تصنيف كان غرضه التأثير في القارئ والدفع إلى التغيير وعدم الرضوخ للأوضاع المتردية تتجلّى مغامرة الكتابة القصصية في تلك المجموعة في العين الراصدة للواقع المصري بشكل عام ولتفاصيله الصغيرة ومآسيه ومآزقه المختلفة ، ولواقع المثقف المضطهد المهمش بشكل خاص ، الرافض للظلم والخضوع ، الحامل على عاتقه إرادة التغيير في بلد الحضارة مصر فكان السيد حافظ سيداً في مواقفه ومبادئه ، أدان سلبية الحكام وأدان سلبية الشعب وحتى سلبية بعض زملائه من المثقفين ، وشعاره دوما وأبدا الوعي من أجل التغيير .

خصائص القصة القصيرة جداً عند السيّد حافظ

في مجموعته القصصية " لك البحر والنيل والهرم يا أميرتي "

بقلم أ. وافيه بولفعه

المقدّمة :

تعدّ القصة القصيرة جداً من الأجناس الأدبية المستحدثة في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، شقّت طريقها بسرعة كجنس أدبي جديد ،لتلائم متغيرات المرحلة الحالية وعصر الأنترنيت والسرعة ، وقد وجدت إقبالا منقطع النظير من قبل القراء الذين سئموا من قراءة النصوص المسترسلة والروايات الطويلة وعوّضوها بالنصوص الأدبية القصيرة ، لهذه الأسباب و الدواعي ظهرت القصة القصيرة جداً كمظهر من مظاهر التجديد لتستجيب لهذا القارئ الذي لا يحتاج منه الكثير من الوقت لقراءة هذا النوع من النصوص الأدبية.

والسيد حافظ واحد من هؤلاء الأدباء الذين ركبوا موجة القصة القصيرة جداً وطرقوا بابها من باب التنويع وإثراء تجربته الإبداعية ،وقد كان في مجموعته القصصية " لك البحر والنيل والهرم يا أميرتي" وبالتحديد في قصصه القصيرة جداً التي تتخلّلها والتي بلغت الثماني قصص كاتبا مثقفا ذهنيا موغلا في الرمزية يصعب اقتناص معانيها بسهولة وليونة ، بل لابدّ من استخدام الجهد المنطقي والعقلي للإحاطة بعاَلَم الكاتب المتميّز " السيد حافظ " الذي ينغلق بابه الفني أمام كل قارئ تعوّد على النصوص المباشرة السهلة التي توضح ذاتها بذاتها.

هذا وقد كان السيد حافظ يرسم مضامين إنسانية واقعية بطريقة فنية موحية مع تشفيرها بلغة انزياحية تجعل نصوصه القصصية دائما مفتوحة في حاجة إلى قراءات تأويلية وسياقية تختلف من قارئ إلى آخر إذا ما هي خصائص القصة القصيرة جداً للسيد حافظ صياغة ودلالة ومقصدية ؟ هذا ما سوف نكشف عنه القناع في هذه الدراسة المتواضعة.

خصائص القصة القصيرة جداً عند السيد حافظ:

لنجاح أي جنس أدبي جديد لابدّ من حمله لخصائص وسمات وتوصيفات محددة إلى حدّ ما تجعل له مساحته الخاصة، وقصص السيد حافظ القصيرة جداً تتميّز بعدّة خصائص نذكر منها :

١- <u>الحجم الكمي القصير:</u>

وظّف السيد حافظ ثماني قصص قصيرة جداً في مجموعته القصصية " لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي " لا يتعدّى حجمها نصف صفحة ، و أحيانا لا تتركّب إلاّ من بضعة أسطر قليلة جداً ثلاثة إلى أربعة ، ولا يتألف إلا من عدد قليل من الألفاظ ، ومن هذا العدد القليل تتشكّل لتؤلف نصا إبداعيا عاملة بمبدأ بلاغي قديم " خير الكلام ما قلّ ودلّ" مستخدمة آلية بلاغية قديمة " الإيجاز" ، ويعتبر الإيجاز البلاغة نفسها ، قيل :" ما البلاغة ؟ فقيل: الإيجاز ، قيل : وما الإيجاز ؟ قيل: ألاّ تبطئ ولا تخطئ."[(٢١١)] وبذلك يكتب المبدع السيد حافظ نصوصا متميزة تندرج ضمن جنس أدبي جديد هو جنس القصة القصيرة جداً، ومن نماذج ذلك ما نجده في هذه القصة التي كتبها بدون عنوان يقول :

" انتهيت من كتابة رسالة إلى الوطن ووضعتها في ظرف وأمسكت القلم لأكتب العنوان فلم أتذكره فوضعت الخطاب في سلة المهملات "[(٢١٢)] يتبيّن لنا من خلال هذه القصة أنّ الكاتب واعي تمام الوعي بحجم القصة القصيرة جداً إذ لا تتجاوز السطرين ، واستطاع أن يعبر بعدد قليل من الألفاظ عن حالة الضياع والتيه التي يعيشها وهو بعيد عن الوطن فكتابة رسالة إلى

---

(٢١١) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : البيان والتبيين ،تحق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ج١، ص ٩٦.

(٢١٢) السيد حافظ : لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي ، ص ٢١

الوطن دليل على الاشتياق له ، إلا أنّ كتابة الرسالة تحتاج إلى عنوان لتصل إلى صاحبها ، وهو لم يتذكر العنوان، وعدم التذكر دليل على النسيان ، نسيان الهوية وبالتالي نسيان الوطن ، وهذا حال دون أن يعبر عن اشتياقه له في تلك الرسالة فكانت النهاية أنها وضعت في سلة المهملات ، فالإنسان بدون هوية كالرسالة بدون عنوان وهذا ما أراد أن يعبر عنه الكاتب بأقلّ عدد ممكن من الكلمات.

وهذا الحجم القصير جداً هو الميسم الحقيقي لهذا الجنس الأدبي الجديد الذي لم يأت من فراغ وإنما ظهر ليستجيب من حيث الأسطر والكلمات لمجموع تلك المتغيرات المعقدة التي أقلقت نمطية الشكل والخطاب في القصة وما تزال تقلقهما فضلا عن إيقاع الزمن السريع الذي يستوجب قراءة النصوص القصيرة جداً فبسبب هذه المتغيرات تظهر طاقات منتجة تتدخل في تغيير المكونات النصية إما على مستوى الخطاب القصصي أو على مستوى الشكل ،فليس الهدف رغبة عابرة في التلاعب بالمعيار الكمي للنص وإنما " الرغبة الملحة في التغيير لابدّ أن يكون وراءها دوافع جوهرية نابعة من متغيرات الحياة التي نعيشها "[٢١٣]

ويبلغ عدد القصص القصيرة جداً التي كتبها دون عنوان (٦ ست قصص) من أصل ثمانية والعنوان عتبة من عتبات النص له التأثير الكبير في بناء النص ونسج شعريته[٢١٤] تتيح للقارئ الدخول في عالمه ومعرفة كينونته ، فالنص بدون عنوان تجعله أكثر رمزية وإيحاء تتطلب من القارئ أن يكون

---

(٢١٣) نبيلة إبراهيم : مستويات لعبة اللغة في النص الروائي ، مجلة إبداع ،س٢ ، ع٥ ، مايو ، ١٩٨٤، ص٧

(٢١٤) جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج٢٥ ، ع٠٣ ، ص ٦٧

حذقا وفطنا ليفك شفراته .

١- فعلية الجملة:

تعتمد القصة القصيرة جداً على عنصر الفعلية في تحريك الأفعال وتفعيل الحبكة السردية وتسريعها كما أنّ الجمل الفعلية دالة على الحركة والحيوية من خلال تتابع الأفعال وتراكبها استرسالا أو تضمينا سواءً كانت تلك الجمل جملا فعلية أو جملا اسمية خبرها جملة فعلية ، ويبدو ذلك ظاهرا جليا في هذه القصة بعنوان " الحلم" : " خرجت في الصباح ،أشمّ رائحة البحر ورائحة القهوة وأتحسس دفء عيني حبيبتي ، فرحا أردّد أغنية عشق قديمة ، صفحني المذياع عندما فتحته بالثرثرة أغلقته بالثرثرة ، أغلقته مددت الجسد ورحت في النوم قليلا ، أقوم في الغروب ،أدور في كلّ الدروب وعند بيت المحبوب أغني قصيدة ، اكتشفت في مدينة غريبة والحبيبة في مدينة بعيدة ،ياه ما زلت في الفراش وحيدا " (٢١٥)

يلاحظ أن هذه الجمل الفعلية تتعاقب بطريقة خاطفة ، وتتراكب بشكل تتابعي سريع ، كما تتعاقب الصور السردية التي تتوزع عبر جمل بسيطة ذات محمول فعلي :

صورة الفرح بلقاء الحبيبة:

- خرجت في الصباح
- أشمّ رائحة البحر ورائحة القهوة
- أتحسس دفء عيني حبيبتي
- فرحا أردّد أغنية عشق قديمة

(٢١٥) السيد حافظ : لك البحر والنيل و الهرم يا أميرتي ، ص٤١

صورة غلقه المذياع ، وغلق السارد للمذياع دلالة رمزية تتمثل في إسكاته الواقع ، مادام المذياع يبث أخبار الواقع والتي أغلبها محزنة (استبداد الحكام ، ظلم الشرطة ، غياب العدالة ...) ، فهو يفضل أن يبقى في عالم الحلم المتخيل ينسيه آلام الواقع ولو لفترة وجيزة :

- صفحني المذياع عندما فتحته بالثرثرة
- أغلقته بالثرثرة
- أغلقته ، مددت الجسد ورحت في النوم قليلا

صورة استيقاظ السارد من الحلم فهو يدرك أن لكل حلم نهاية ينتهي باستيقاظه :

- اكتشفت في مدينة غريبة والحبيبة في مدينة بعيدة
- ياه ما زلت في الفراش وحيدا

وهذه الصور تتواشج لتقدم صورة حلم جميل ملؤه الفرح والأمل بلقاء الحبيبة التي يمكن أن تكون معادلا موضوعيا للوطن الذي يحلم بلقياه . والسارد هنا قد تقيد بالترتيب التسلسلي للأحداث وفق نظام القص التقليدي ، فلم يقدم ولم يؤخر فيها ليجسد صورة الحلم وهو عنوان هذه القصة القصيرة جداً .

ومنه فإن الجمل الفعلية قد أدت بفعالية مقاصدها الدلالية والفنية لم تكن لتؤديها الجمل الاسمية التي عادة تكون للوصف وتمطيط السرد .

٣- انتقاء الأوصاف :

إنّ من أهم المكونات الأساسية لقصة القصيرة جداً الاقتضاب في الوصف عن طريق الابتعاد عن الحشو الزائد وتجنب الاستطرادات الوصفية والتأملات الشاعرية ،وتفادي التكرار اللفظي والمعنوي ،والتقليل من النعوت والصفات

،والابتعاد عن التمطيط في التصوير الوصفي ،وفي هذه الحالة لا ينبغي للمبدع أن يستخدم في قصصه القصيرة جداً الأوصاف إلا إذا كانت معبرة تخدم السياق القصصي خدمة دلالية وفنية ومقصدية ، وفي هذا السياق يقول السيد حافظ في هذه القصة : " كان يوما سعيدا أن ذهبت ‘لى الحزب كي أحصل على العضوية الوطنية ، أعطوني ملابس زرقاء وقبعة وحذاءً وسجلوا اسمي وبطاقة هوية وطنية ، ارتديت الملابس ووضعت القبعة على رأسي ونزلت إلى الشارع ، كانت الناس تجري من أمامي بخوف وفزع ،ويشيرون إليّ ،دخلت مقهى التحرير ذي المرآة الكبيرة في اليمين نظرت إلى نفسي فلم أجد رأسي" (٢١٦)

يلاحظ في هذه القصة انتقاء محكما للأوصاف والنعوت السريعة والخاطفة أثناء عملية التصوير بعيدا عن الإطناب والتطويل والإسهاب، كما يتجلى ذلك بيّنا في أوصاف هذه القصة المركزة :(يوما سعيدا العضوية الوطنية، ملابس زرقاء، الناس تجري بخوف وفزع، المرآة الكبيرة) إلاّ أن إيراد السيد حافظ لهذه الأوصاف والنعوت المقتضبة كان موحيا ورمزيا .

فالذهاب إلى الحزب للحصول على العضوية الوطنية معادل رمزي للرغبة في ممارسة النضال السياسي الحزبي التي تتيح له حرية التعبير والمشاركة في تغيير أوضاع وطنه من خلال النضال الحزبي مادام كل تغيير فعلي يسبقه نضال سياسي ، هذا ما جعل السيد حافظ يصف يومه بالسعيد ، إلا أن هذه الرغبة تصطدم بالملابس الزرقاء التي تدلّ على السجن ، مادام اللباس الأزرق هو ما يعطى للسجين ، كما يشير إلى أنه سيلقى تضييقا ولن تسمح له بممارسة نشاطه الحزبي ، فاللون الأزرق رمز لمصادرة حرية التعبير

(٢١٦) السيد حافظ : لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي ، ص٧٨

والتضييق السياسي جريان الناس بخوف وفزع إشارة إلى خنوع واستسلام الشعب المصري وعدم مناصرتهم للمناضلين السياسيين ، فالقاص هنا يدين ضعفهم وهوانهم ، ونظره في المرآة الكبيرة وعدم إيجاده لرأسه رمز للإعدام وهي نهاية كل مناضل وفي لمبادئه وقيمه ،وإعدام الرأس إعدام للفكر لأنه بؤرته .

٤ ـ النزعة القصصية:

تحترم قصص السيد حافظ القصيرة جداً مكونات القصة وخصائص الكتابة السردية من أحداث بدءً بالوضعية الافتتاحية إلى التأزم والعقدة إلى وضعية النهاية أو الوضعية الختامية وهذا ما نجده في نفس القصة التي درسناها في خاصية انتقاء الأوصاف [٢١٧].

فالوضعية الافتتاحية تتميز بالاستقرار في الأحداث :(كان يوما سعيدا أن ذهبت إلى الحزب كي أحصل على العضوية الوطنية)

لكن الأحداث تتأزم عندما يجد السجن بانتظاره (أعطوني ملابس زرقاء وقبعة وحذاءً وسجلوا اسمي وبطاقة هوية وطنية ، ارتديت الملابس ووضعت القبعة على رأسي ونزلت إلى الشارع) وخوف الشعب منه بالرغم من أن نضاله كان من أجله (كانت الناس تجري من أمامي بخوف وفزع ، ويشيرون إليّ)

والوضعية الختامية عندما ينظر في المرآة فلا يجد رأسه (دخلت مقهى التحرير ذي المرآة الكبيرة في اليمين نظرت إلى نفسي فلم أجد رأسي " يعني

(٢١٧) السيد حافظ : لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي ، ص٤٨

أن نهاية المناضل ستكون الإعدام وهي نهاية حزينة يتوقعها القارئ بناءً على دلالات قصص السيد حافظ السابقة والتي تحمل نزعة تشاؤمية ،وهذه النزعة مظهر من مظاهر التجريب يصدم بها القاص قارئه وتخيب أفق انتظاره .

إذا بالرغم من قصر حجم هذه القصة إلا أن السيد حافظ احترم التسلسل المنطقي للأحداث بدءً بوضعية الانطلاق فالعقدة فالوضعية الختامية ، ناهيك عن العناصر الأخرى التي تشكل النص السردي القصصي كالشخصية ، فالشخصية الرئيسية في هذه القصة السارد مستعملا الضمير المتكلم " أنا ": (أن ذهبتُ ا كي أحصلَ ، أعطوني ، اسمي ، ارتديتُ الملابس ووضعتُ القبعة على رأسي ونزلتُ إلى الشارع ، أمامي ، إليّ ،دخلتُ، نظرتُ إلى نفسي ، فلم أجد رأسي)

مستغنيا عن ذكر أوصافها وملامحها الفزيولوجية والنفسية، مشيحا النظر عن الاسم أو الصفة أو الهوية، كما أنه لم يهمل عنصري الزمان (يوما سعيداً) والمكان (الحزب، الشارع ، مقهى التحرير)

<u>٥ – الحذف والإضمار :</u>

تستند القصة القصيرة جداً إلى مكون الإضمار والحذف باعتبارهما من أهم الأركان الجوهرية للقصة القصيرة جداً ،وينتجان كما هو معلوم عن طريق وجود نقط الحذف والفراغ الصامت ، وهكذا يستعمل كاتب القصة القصيرة جداً تقنية الحذف والإضمار من أجل التواصل مع المتلقي قصد دفعه إلى تشغيل مخيلته وعقله لملء الفراغات البيضاء وتأويل ما يمكن تأويله لأن توضيح دلالات المضامين ومقصدياتها لا يمكن توضيحها أكثر من اللازم ، وتتحقق ظاهرة الإضمار فنيا في المجموعة القصصية القصيرة جداً عن طريق الحذف الدلالي ،وتشغيل علامات الترقيم الدالة على غياب المنطوق

اللغوي وحضور الإبهام البصري ،وهيمنة الفراغ اللغوي ، ويظهر ذلك بوضوح في توظيف النقط الثلاث ، وهي دعوة للقارئ من طرف الكاتب للمشاركة في بناء دلالة القصة حتى يتخلص من سلبيته ويكتسب صفة القارئ النموذجي الذي لا يكتفي باستقبال المعنى بل يساهم بشكل فعال في بنائه كما في هذه القصة : "صرخت المرأة الغانية من شباك الوطن : أيها المتشاجرون في الساحة ... الوطن في غيبوبة منذ ٤٠ سنة لا يسمع صوتكم ولا يشعر بكم ... اللعنة عليكم كفوا عن الصراخ ...دعوه ينام...لا تزعجوه حرام ... أغلقت النافذة وعادت إلى غرفة النوم فلم تجد جثة الوطن ... نظرت إلى الخريطة تبحث عنه فلم تجده فقد اختفى ..." (٢١٨)

يقوم الحذف في هذه القصة على تجويع اللفظ واختصار الأحداث والدليل على ذلك استعمال نقط الحذف الثلاث التي تدفع بالقارئ إلى تشغيل مخيلته لملء تلك الفراغات وتأويل ما يمكن تأويله : المرأة الغانية هي المرأة الفاجرة التي باعت أغلى ما تملك جسدها متخلية عن شرفها لكنها لم تبع وطنها ، فتجدها تصرخ بأعلى صوت لتدعو أبناء الوطن الذين أشعلوا فتيل الصراعات الداخلية أن يكفوا عن ذلك ، لأن الوطن يحتاج إلى تكاتف الجهود من أجل النهوض به ، فكانت نتيجة هذه الصراعات ضياع الوطن واختفاؤه .

وهناك قصص أخرى خاضعة لمكون الحذف والإضمار، كما يظهر ذلك واضحا في هذه القصة التي تتحدث عن الفساد الذي استفحل في الوطن أبطاله قضاة ورجال شرطة الذين أقسموا يمينا بالحفاظ على الوطن وسيادته يقول فيها السيد حافظ : " هممت أن أرتدي الكرافتة في رقبتي وجدت يد القاضي الفاسد تشنقني ... ويساعده الشرطي المرتشي... وحمل جثتي

---

(٢١٨) السيد حافظ : لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي ،ص٢٠

الشيخ وقال زنديق كافر..."(٢١٩)

فارتداء الكرافتة رمز للشخصية الموقرة التي تملك مكانة راقية ووظيفة محترمة في الوطن دورها المساهمة في بنائه ورقيه ، لكن القاضي فاسد والشرطي مرتشي وهذا ما يؤدي إلى إضعاف الوطن لا تقويته.

٦- التكثيف :

نعني بتكثيف القصة اختزال الأحداث وتلخيصها وتجميعها في أفعال رئيسية وأحداث نووية مركزة وبسيطة ،والتخلي عن الوظائف الثانوية التكميلية ، والابتعاد عن الأوصاف المسهبة أو التمطيط في وصف الأجواء ، ولا يكون التكثيف على مستوى تجميع الجمل والكلمات فحسب بل يكون أيضا على المستوى الدلالي فتحمل القصة تأويلات عدّة وقراءات ممكنة ومفتوحة

ويعد التكثيف أيضا من أهم عناصر القصة القصيرة جداً ،ويشترط فيه الدكتور يوسف الحطيني " ألا يكون مخلاّ بالرؤى أو الشخصيات وهو الذي يحدّد مهارة القاص ،وقد يخفق كثير من القاصين أو الروائيين في كتابة هذا النوع الأدبي بسبب عدم قدرتهم على التركيز أو عدم ميلهم إليه"(٢٢٠)

هذا وتستند معظم قصص السيد حافظ إلى التكثيف القصصي والإيجاز في تفصيل الحبكة السردية عن طريق التركيز على استهلال وجيز ، وطرح للعقدة بشكل مركز وتبئير لنهاية قد تكون مغلقة أو مفتوحة ، تحتاج إلى التخيل القرائي والتأويل الاستنتاجي والتقابل الضمني بين النص والمتلقي ، ويبدو ذلك جليا في هذه القصة :" حلمت أن أقف على المسرح ويراني

---

(٢١٩) المصدر نفسه ، ص٥٤

(٢٢٠) يوسف الحطيني : القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق ، مطبعة اليازجي ، دمشق سوريا ، ط١، ٢٠٠٤، ص٣٣.

يسمعني الجمهور ،وبعد طول العناء والغناء اكتشفت أن الجمهور الجالس في الصالة أصم وأعمى فقررت الخروج فاكتشفت أن الحراس يمنعونني وأنني سجين[٢٢١]"

فالاستهلال الوجيز متمثل في الوقوف على المسرح ليراه ويسمعه الجمهور
العقدة : الجمهور أصم وأعمى
النهاية : منعه من الخروج واعتباره سجينا
فوقوف السارد على المسرح حلم سعى إليه باعتباره مثقفا ومبدعا دوره بث الوعي في الجمهور وحثه على التغيير لكن الأمر يتأزم عندما يكتشف أن الجمهور أصم وأعمى فهنا رمز لخنوع الشعب واستسلامه ،والنهاية حزينة متمثلة في سجن السارد وهنا رمز للتضييق التي تمارسه الحكومة على الفئة المثقفة لتصرف النظر عن رسالتها النبيلة وهي بث الوعي من أجل التغيير .
وهذا فإن خاصية التكثيف لا يتحقق وجودها إلا من خلال اللغة ، فالتكثيف كأسلوب كتابة يبرز أكثر ما يبرز في لغة الكاتب معجما وتركيبا وأساليب، فالكاتب الحاذق يتخير ألفاظا بعينها لأنها تغنيه باستعمالها عن كلمات عدّة ، فكل كلمة فيها وقعها الخاص لدى القارئ وتوحي له بأشياء كثيرة وتخلق لديه واقعا مختلفا ، وقد وجدنا في القصص السابقة قد تبلغ من القصر حدا كبيرا بحيث لا تتجاوز كلماتها عشرين كلمة ،ولا نستطيع حذف كلمة منها وهذا ما يشكل العبء الأول على كاتب القصة القصيرة جداً ألا وهو البحث عن الكلمة التي تناسب فكرته ،وبناءه القصصي واستعماله بما يناسب المعنى دون الخروج عن النص .

---

(٢٢١) السيد حافظ : لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي ، ص٦٤

ومن الآليات التي تساهم في تحقيق خاصية التكثيف " التناص" كالإشارة إلى أحداث تاريخية بعينها تغني القارئ عن ذكر التفاصيل ويبدو ذلك جليا في هذه القصة : " أغمضت عينيّ لحظة ثم فتحتها فوجدتني في عصر المماليك يحاصرون الشوارع والسلطان سليم الأول يأمر بالقبض عليّ ، فأصبحت سجينا طوال ٤٥٠ سنة ترى ما الذي جرى ؟ [٢٢٢]" يشير الكاتب إلى مصر في عهد المماليك ،ودولة المماليك هي إحدى الدول الإسلامية التي حكمت في مصر أواخر العصر العباسي الثالث، يعدّ عهد المماليك بداية الانحطاط في تاريخ الحضارة الإسلامية ، ساءت الحالة الاقتصادية في الدولة المملوكية بسبب حركة القلق وعدم الاستقرار الناجمة عن الفتن الداخلية و الانقلابات وعن الحروب الكثيرة التي شنّها المماليك ضد المغول والصلبيين وغيرهم ، وبسبب توقف حركة التجارة مع أوروبا بسبب مشاعر الخوف والكراهية وعدم الثقة التي خلفتها الحروب الصليبية بين الأوروبيين والمسلمين ،وكذلك بسبب انتشار المجاعة والأوبئة خصوصا وباء الطاعون الذي فتك بأكثر من مليون شخص وأخيرا بسبب روح الطمع والأنانية التي سيطرت على عدد كبير من سلاطين المماليك وجعلتهم يوجّهون سياسة الدولة الاقتصادية وفقا لمصالحهم الشخصية [٢٢٣] واستحضار القاص " السيد حافظ لهذه الفترة إشارة للانحطاط والضعف التي تعيشه مصر والذي انجر عنه أوضاع مزرية شملت جميع المجالات ، واستدعاء شخصية السلطان سليم الأول أحد السلاطين العثمانيين الذين أطاحوا بدولة المماليك لينصب نفسه

---

(٢٢٢) السيد حافظ : لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي ، ص١٣
(٢٢٣) حجا شفيق البعلبكي : المصور في التاريخ ، دار العلم الملايين ، بيروت ، لبنان ، ط١٩ ، ١٩٩٩، ص ٩٧، ١٠٣.

سلطانا على مصر جعل مصر تعيش في سجن طوال ٤٥٠ سنة ، فالشخصية الرئيسية في هذه القصة " مصر" وأن ما تعيشه من أزمات وصراعات ليس وليد اللحظة بل الأمر يعود إلى أزمنة غابرة في التاريخ ،والسجن هنا رمز للتضييق ومصادرة الحرية .

الخاتـمة

نستنتج مما سبق أن خصائص القصة القصيرة جداً عند السيد حافظ الموظفة في مجموعته القصيية " لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي " تنم عن وعي المبدع بانتقاء الآليات والتقنيات الفنية التي تعبر عن مقاصده الدلالية بأقلّ قدر ممكن من الكلمات لأن الإيجاز والتكثيف والاختصار سمات القصة القصيرة جداً ، وقد وّفق السيد حافظ في دخول غمار هذا الجنس الأدبي الجديد، وكانت تيمة الوطن التيمة الرئيسية في هذه القصص استطاع ان يعبر عنه بأقل العبارات وأبلغ المعاني أضفى عليها رمزية وإيحاء ليجعل القارئ مشاركا له في بناء دلالات قصصه .

السيرةالذاتية

الاسم : وافية

اللقب : بولفعة

تاريخ و مكان الازدياد :

٢٤- ٠٦- ١٩٨٨ بسيدي غيلاس

(ولاية تيبازة)

البلد : الجزائر

الحالة العائلية : متزوجة

متخرجة : من المدرسة العليا للأساتذة (بوزريعة الجزائر)

الشهادة المتحصلة عليها : شهادة الماجستير بدرجة حسن

عنوان المذكرة : الأبعاد الحجاجية في شعر محمد العيد آل خليفة

تخصص : دراسات أدبية و نقدية

مسجلة في : السنة الرابعة دكتوراه في نفس التخصص

المذكرة بعنوان : الاستراتيجيات التداولية في الرواية الحوارية روايات الربيع العربي أنموذجا

جمالية أدب الالتزام عند السّيد حافظ

بقلم : أ. عائشة حمادو ـ الجزائر

السيد حافظ فى عيون الباحثين والنقاد الجزائريين

مقدمة:

لأن السيد حافظ يتسم بفكر إبداعي عميق، فهو يدرك أنه لا يعيش في فراغ مكاني أو زماني، لذا آثر أن يرتبط بالآخر وبهمومه عوض أن ينكفئ على ذاته مغرقا في الفردانية الذاتية، وهذا ما جعله يكرس قلمه لالتقاط هموم شعبه والإنسان أينما كان، مجليا كافة القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية غايته في ذلك أن يرتقي ببلده، وأن يسطر للأجيال حياة أفضل من خلال بث الوعي، لإيمانه بقدرة الأدب الفعالة على التأثير وتغيير الأوضاع.

هذا، وإن الالتزام في الأدب كاتجاه قد نشأ وتبلور في الغرب، ووجد صدى لدى الأدباء العرب منذ ستينيات القرن الماضي؛ حيث تجذّر في البيئة الأدبية والنقدية العربية، ولقي إقبالا كبيرا من طرف المبدعين ولا يزال لقدرته على استيعاب قضايا العصر، غير أن هناك من يرى أن التزام الأديب في إبداعه سيكون على حساب المضمون الفني الجمالي. ومنه، ستأتي هذه الدراسة للرد على هؤلاء بدراسة جوانب من أدب الالتزام عند القاص السيد حافظ والكشف عن جمالياته لإثبات أن المبدع السيد حافظ قد قدم تجربة نضالية في قالب لغوي راق مغلفا إياها بنفس شعري، مما يعكس توفيقه بين المستويين(الشكل والمضمون) أي لا يتنافى مع نزعة الجمال والفن مادام الالتزام يصدر عن نفس الأديب دون تكلف فلن يكون على حساب انشغاله بتقديم أدبه في قالب فني، ولغة شعرية لضمان تأثير مضاعف طالما أن النفوس تتعلق بالكلمة الجميلة التي تعلق بالعقول والأفئدة، وهذا التناغم بين الالتزام والفنية هو لب هذا الاتجاه الأدبي بل والفن الحق عموما.

مفهوم الالتزام:

لغة:

قبل ضبط مفهوم مصطلح " الالتزام " في حقل الأدب والفنون، كان لزاما علينا الوقوف على الأرضية المعجمية المؤسسة له، وتسليط الأضواء صوب الدلالات اللغوية المبثوثة في المعاجم العربية بحثا عن مسوّغ جعل النقاد العرب يصطفون هذا اللفظ دون غيره، وينقلونه من مدارسه اللغوية إلى وضعيته الاصطلاحية. وعليه، أضحت العودة إلى هذه الدلالات مسألة ضرورية خاصة وأن كلمة " الالتزام " من الألفاظ المتداولة في المعاجم العربية التراثية.

كلمة "الالتزام" في الاستعمال اللغوي مشتقة من الفعل " لزم" وقد وردت في لسان العرب ب" لزم الشيء، يلزم لزاما و لزوما، ولازمه ملازمة ولزوما، والتزمه، وألزمه إياه فالتزمه. ورجل لزمة يلزم الشيء فلا يفارقه. واللزوم: الملازمة للشيء والدوام عليه، والالتزام الاعتناق"[٢٢٤] كما وردت في معجم المحيط:" لزم الشيء ثبت وداوم، لزم بيته: لم يفارقه، لزم الشيء: تعلق به ولم يفارقه، التزمه: اعتنقه، التزم الشيء: لزمه من غير أن يفارقه، التزم العمل والمال: أوجبه على نفسه"[٢٢٥]

وبالعودة إلى الاستعمال القرآني للفظة " الالتزام " – باعتبار القرآن الكريم يمثل اللغة العربة في أبلغ وأرقى استعمالاتها، فقد وردت مادة " التزام " في مواضع كثيرة من القرآن الكريم، وبصيغ اشتقاقية متعددة، وبمعان غير بعيدة عن المعاني اللغوية المبثوثة في المعاجم منها قوله تعالى:" وكل

---

(٢٢٤)ابن منظور:لسان العرب، مجلد١٢، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٥٦، ص٥٤١، ٥٤٢.
(٢٢٥) الفيروأبادي: القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، لبنان، ٢٠٠٨، ص١٢٤٧

إنسان ألزمناه طائره في عنقه"[٢٢٦]

فهذه التعاريف اللغوية تتقاطع في كون الالتزام هو الثبات على الشيء والثبات عليه، وهو في هذا لا يبتعد كثيرا عن التعاريف الاصطلاحية التي ستوضع له لما يدخل حقل الأدب والنقد ؛ إذ تظل تدور في فلك هذه المعاني وتتضمنها رغم كثرة المفاهيم التي وضعت لهذا المصطلح وتباينها على مستوى الطرح وزاوية النظر، وهو ما صرح به أبو حاقة قائلا:" إنّ الالتزام قديمة في الاستعمال اللغوي، لكن التطور الفكري الحديث قد أضاف عليها معنى اصطلاحيا جديدا"[٢٢٧] حيث صار مرتبطا بالأدب والفن، فيطلق على اتجاه معين في الإبداع انتهجه عدة فنانين لتمرير ايديولوجية معينة.

<u>اصطلاحا:</u>

لقد تعددت المفاهيم الاصطلاحية الحديثة التي وضعت لمصطلح "الالتزام" وإن تقاطعت في كونه" أن يجعل المبدع إبداعه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان لا لمجرد التسلية التي غرضها الوحيد المتعة والجمال"[٢٢٨] أي أن يكون فنه لخدمة قضايا مجتمعه، وصوتا لشعبه ينقل همومه وانشغالاته. وفي هذا السياق يعرف لخضر عرابي الالتزام بقوله:" هو أن يضع الأديب أو رجل الدين أو رجل السياسة جميع قواه المادية والمعنوية، وجميع طاقاته العقلية والفنية في خدمة قضية معينة"[٢٢٩] إذا كان هذا مفهوم الالتزام بصفة

---

(٢٢٦) سورة الإسراء، الآية١٣.

(٢٢٧) أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٩٩٧،١، ص١٢.

(٢٢٨) مجدي وهبة:معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، لبنان،١٩٧٤، ص٧٩.

(٢٢٩) لخضر عرابي:الأدب الإسلامي، ماهيته ومجالاته، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ٢٠٠٣، ص١٥.

عامة فإن محمد غنيمي هلال يوضح مفهوم الالتزام في الأدب بقوله:" ويراد بالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في القضايا الوطنية والإنسانية، وفيما يعانون من آلام" [٢٣٠] فالالتزام-وفق هذا التصور- يقوم على مشاركة الأديب الناس همومهم الاجتماعية والسياسية، ويشاطرهم آلامهم وآمالهم ، وهذا الموقف(أي الالتزام) "يقتضي صراحة ووضوحا وإخلاصا وصدقا واستعدادا من المفكر لأن يحافظ على التزامه دائما ويتحمل كامل التبعة التي يترتب على هذا الالتزام"[٢٣١] وذلك أن الأديب الملتزم كثيرا ما يتعرض لإكراهات، وتمارس عليه ضغوطات.

وإن الالتزام كاتجاه أدبي فني قد جاء كرد فعل على مذهب الفن للفن حين صار معه الأدب من ألوان الترف مبتعدا عن معترك الحياة هادفا إلى الجمال في حد ذاته ومنقطعا عن أي رسالة اجتماعية كانت أو سياسية أو حتى إنسانية.

هذا، وإن مفهوم الالتزام في الأدب قد نشأ وتبلور في البيئة النقدية الغربية حكمت انبثاقه شرطية ابستيمية خاصة، ومن ثم تسرب إلى الفكر العربي في منتصف القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية، وإن كانت لفكرة الالتزام تاريخ قديم في الاستعمال في الآداب العالمية؛ حيث عرف الشعراء العرب القدامى الالتزام كممارسة دونما تنظير، ويتجلى ذلك في كون الشاعر في العصر القديم كان لسان قبيلته في أفراحها وأتراحها، لذا فقد كان ملتزما بقبيلته(القبيلة في العصر القديم تعد معادلا للوطن)، فقد نشأ الشاعر العربي أول ما نشأ ملتزما دون أن يدعوه أحد إلى ذلك:" والحقيقة المسطورة في

---

(٢٣٠) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الشعب، القاهرة، دت، ص٥٦٢.
(٢٣١) أحمد أبو حاقة : المرجع السابق، ص١٣،١٤.

التاريخ هي أن الالتزام في الأدب والفن قديم...فالشاعر في المجتمع البدائي ولد ملتزما بالدفاع عن قبيلته مشيدا بفضائلها مزريا خصومها ولم ينسلخ تفكيره عن تفكير قبيلته" [٢٣٢] غير أنه لم يكن مفهوما واتجاها مبلورا في النقد الأدبي بحيث يعتنقه المبدع عن وعي فيتخذه فلسفة تؤطر تجربتة الشعرية أو النثرية.

والالتزام قد ظهر أول ما ظهر في حضن الماركسية التي رأت أن الأدب ينبغي أن يكون واقعيا اشتراكيا، بحيث يبتعد عن الرومنسية التي تتسم بالفردية المغرقة في الخيال والذاتية مما يبعد الأدب أن يكون انعكاسا للواقع المعيشي، فهم ينادون بأن الأدب للحياة وينكرون مبدأ الفن للفن. ومنه، فقد حمّل جون بول سارتر الأديب مسؤولية الكشف عن الواقع الذي تعيشه الأمة، ومحاولة تغييره عن طريق الكلمة التي تسري بين الناس وتؤثر فيهم، فالأديب مسؤول عن الحرية وعن الاستقرار وعن التطور، وكذلك عن التخلف"[٢٣٣]، أي أن المبدع منخرط في الحركة النضالية من أجل الشعب مثل أي عامل آخر، وواجب الأديب-حسب تصور الماركسيين- هو" الالتحاق بالقوى المنظمة للشعب التحاما حياتيا وروحيا عبر الألم والأمل"[٢٣٤] وقد وصل بهم الأمر لحدّ اتخاذ الالتزام معيارا لجودة الإبداع، فالعمل الأدبي تتوقف أصالته

---

(٢٣٢) أحمد محمد أحمد المصري: الالتزام في الشعر الفلسطيني المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، فلسطين، ١٩٨٩، ص١٥.

(٢٣٣) جون بول سارتر: الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي،، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١٩٦٧،٢، ص٤٤/٤٥.

(٢٣٤) أمال ديبو: الالتزام في شعر بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية بلبنان، بيروت، لبنان،١٩٨٢، ص١٧.

وجودته ونبله على مدى إسهامه في الحياة الاجتماعية"[٢٣٥] فعلى الأديب أن يستقي مواضيعه من حياة الناس على اختلاف طبقاتهم وانتماءاتهم الاجتماعية"[٢٣٦] وبهذا يتعيّنُ أن يتقيد المبدع بالواقعية، وقد كان لهذا التيار صدى كبير في النقد العربي، حيث تأثر به النقاد والأدباء أيّما تأثر خاصة بعد بروز حركات التحرّر الوطني في مواجهة الاحتلال الأجنبي والهيمنة الاستعمارية، وتبني البلدان العربية للنظام الاشتراكي بعد تحررها وهو ما أسهم في ترسخ هذا الاتجاه في الممارسة الأدبية والنقدية العربية، كما أنّ الوجوديين قد أدلوا بدلوهم في قضية الالتزام، فسارتر يرى " أن الأدب التزام بموقف، وأن الهدف الغائي للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم بعرضه كما هو"[٢٣٧].

ولقد تباينت آراء النقاد العرب وتعددت حول قضية الالتزام في الأدب، خاصة في مرحلة الستينيات بين رافض له بحجة أن الالتزام موجود في أيّ إبداع بصفة عامة، وبين من يراه مذهبا فنيا. ومن النقاد الذين قاموا منافحين عن الالتزام في الأدب زكي نجيب محمود وذلك في قوله:" الرفض الحقيقي للالتزام هو الكف عن الكتابة أصلا"[٢٣٨] أي أنه عنصر جوهري في الكتابة الأدبية، كما ذكر عز الدين اسماعيل:" إنّ الأديب لا يستطيع أن يعيش بعيدا عن قضايا شعبه بل يجب أن يساهم برؤيته الشعرية العميقة في إيجاد الحلول

---

(٢٣٥) رجاء عيد: فلسفة الالتزام، منشأة المعارف بالاسكندرية،١٩٨٨، ص١٣١.

(٢٣٦) محمد مصايف:النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط٢، ١٩٨٤، ص٢٧١.

(٢٣٧) جواد إسماعيل عبد الله الهشيم: الالتزام في الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر، رسالة ماجستير،الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين،٢٠١٠-٢٠١١، ص١٨.

(٢٣٨) زكي نجيب محمود: مع الشعراء، دار الشروق، مصر، ط٤، ١٩٨٨ ص١٩٤.

المناسبة لها وتغيير الواقع"[٢٣٩] فمهة المبدع لا تتوقف عند التعبير عن واقع واقع شعبه بل تتجاوز ذلك لإيجاد حلول لها، لأن له من الوعي والمعرفة ما يسمح له باستشراف واقع أفضل تنتفي فيه تلك المشاكل.

ولقد لقي هذا الاتجاه صدى كبيرا في أوساط المبدعين الذين اتخذوه منحى في الكتابة لنقل الواقع المعيش للشعوب العربية في مختلف مناحي الحياة ومنهم نجيب محفوظ، جمال الغيطاني، عبد الرحمان منيف وصنع الله إبراهيم وغيرهم كثر.

ويعد السيد حافظ من الأدباء الذين كرسوا قلمهم لتعرية الأوضاع السياسية والاجتماعية الفاسدة، و الدفاع عن الحقوق وقيم الحبّ والخير؛ فالتعبير عن قضايا المقهورين قد احتل موقعا بؤريا في تجربته القصصية، لذا جاء أدبه في هذه المجموعة القصصية ملتحما بواقع بلده مصر، وحمّله هموم شعبه وقضاياه فعبّر عن معاناته بصدق.

بين الالتزام والإلزام:

إن الحرية مطلب أساسي في أدب الالتزام" فالكتابة صورة من صور إرادة الحرية فإذا كان كل إنسان يميل إلى الحرية بطبعه، فإن الأديب-لإحساسه المرهف- أكثر الناس نفورا من القسر والإرغام، ونزوعا للتحرر و الانعتاق، فالحرية شرط أساسي في الالتزام ولا تناقض بينهما كما يتبدى لأول وهلة، ونلمس هذا المعنى مبثوثا في القرآن الكريم، وهذا ما يبينه قوله تعالى على لسان نوح عليه السلام:" قال يا قوم أرأيتم إن كنت على بيّنة من ربي

---

(٢٣٩) عز الدين اسماعيل:التفسير النفسي للأدب،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ١٩٩٣، ص٣٧٤.

وآتاني رحمة من عنده فعميت عليكم أنلزمكموها وأنتم لها كارهون"[٢٤٠] فالالتزام بمعناه الصحيح ليس نقيض الحرية فهكذا" يتصل الالتزام والتحرر في داخل النفس وفي واقع الحياة، ويتعاونان معا في أداء مهمة مشتركة، ولو بدا لأول وهلة أنهما متضادان ومتناقضان"[٢٤١] فالالتزام متى صار خاضعا للسلطة الحاكمة تحول إلى إلزام لأن فيه قد تمت مصادرة حرية المبدع أي حين يطلب منه" أن يمارس عمله الفني من خلال المذهب وأن يقف وراءه داعيا مبشرا تحت رقابة صارمة تجعل من الالتزام إلزاما[٢٤٢] لذا ينبغي أن يكون الالتزام نابعا من ذات المبدع، وإلا تحوّل إلى بوق من أبواق للسلطة.

والسيد حافظ يدرك تماما أنه عندما يكون الفن سلاحا في أيدي السلطة الحاكمة فلا يعدو دور أصحاب الكلمة سوى تعزيز هيمنة السلطان الأدبي للحكام على وجدان المحكومين [٢٤٣] فذلك سيصبح خانقا لتجربته الإبداعية، ويعطل الأدب عن دور وظيفته التي هي خدمة الحياة والإنسان. وبما أن الملتزم هو الذي يتبع الالتزام حرا من قبله وبيئته وعقيدته، يقوم به عن وعي واقتناع واختيار دونما تكلفة أو إكراه"[٢٤٤] فالسيّد حافظ قد عبّر عن آرائه السياسية ومناهضته للحاكم بكل جرأة، وأفصح عن مواقفه الرافضة وإدانته استبداديته التي أفرزت أوضاعا اجتماعية مزرية بصراحة دون

---

(٢٤٠) سورة هود، الآية٢٨.
(٢٤١) محمد قطب:دراسات في النفس الإنسانية، دار الشروق، بيروت، لبنان،١٩٧٤، ص١٢٣.
(٢٤٢) عائشة عبد الرحمان: قيم جديدة للأدب العربي القديم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص٢٣٠.
(٢٤٣) عائشة عبد الرحمان: قيم جديدة للأدب العربي القديم ، ص٢٢٩.
(٢٤٤) أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، ١٤.

مواربة، وكرس قلمه ليكون وسيلة توعية وتغيير، كما خصّص كل أعماله للدفاع عن الحقوق المسلوبة والحريات وقيم العدالة والخير، وتعرية بؤر الفساد، فهو قد نأى بأدبه عن أن يكون متواطئا مع السلطة الحاكمة، و أبى خيانة مشروعه الذي هو" صوت الشعب".ومنه، فقد حقق المفهوم الحقيقي لمصطلح"الالتزام" الذي يقوم على المبادرة الإيجابية الحرة من ذات صاحبها، مستجيبا لدوافع وجدانية نابعة من أعماق نفسه وقلبه من أجل الوقوف بجانب قضية سياسية أو اجتماعية أو فنية والتأييد لها بكل ما ينتجه الفنان من آثار[٢٤٥] ، وقد اعتنق هذا المذهب الأدبي عن حرية "فالحرية شرط أساسي من شروط الالتزام، وليس ملتزما من كان التزامه صادرا عن قسر أو مجاراة أو ممالاة أو نفاق اجتماعي[٢٤٦] ولوعيه بأن ما يقتل الالتزام هو هيمنة السلطة على النص مما يعيق المبدع من التحليق عاليا، فقد كان التزامه ابن اختياره نابعا من وعيه وشعوره بالمسؤولية اتجاه ذاته كمبدع ووطنه والإنسانية جمعاء، ولم يكن ابن الإجبار؛ إذ هو يعبر عن واقع شعبه وأحوالهم وآلامهم وآمالهم بناء على موقف صادر من ذاته ووفق اختياره، وهو ما يقول عن نفسه-على لسان صديقه:" الدفاع عن الحقيقة حق، وهذا ما تشبعت به طوال حياتي لأنني لا أداور ولا أراوغ إنني شفاف في سلوكي وفي كتابتي، وفي حبي للناس[٢٤٧]، فالسيد حافظ عبر رحلته الإبداعية الطويلة –مسرحا أو قصصا- كان ملتزما بالقضايا الاجتماعية لواقعه، مهتما بنقل هموم شعبه متحديا كافة الصعاب التي تعرض لها نتيجة تبنيه هذا

---

(٢٤٥) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(٢٤٦) محمود أمين العالم: الثقافة والثورة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٧٠، ص٥٤.
(٢٤٧) المجموعة القصصية ، ص١٣٦.

المنحى من الأدب، والتي وصفها بدقة في هذه المجموعة القصصية إن كان في وطنه مصر أو في البلد المهاجر إليه بحثا عن انعتاق أكثر(الكويت) منها قوله:" سئمت الرحيل من مدن العفن إلى مدن الزيف"[٢٤٨] غير أن ذلك لم يثنيه عن التمسك بالتزامه.

ملامح الالتزام في المجموعة القصصية:

إنّ السيد حافظ يعلم يقينا أن التزامه يحتم عليه أن يحيا مع الأمة مستجيبا لمتطلبات الواقع معبرا عن قضاياها الإنسانية من سياسية واجتماعية واقتصادية رغم أن ذلك كلفه دفع ضريبة مبادئه الراسخة؛ حيث أنه عانى من القهر والتعسف في وطنه نتيجة مواقفه المناهضة للحاكم وسياسته الاستبدادية لأنه لم يؤثر الصمت على الأوضاع الفاسدة بل رفع صوته عاليا لتعريتها وإدانتها فهو يرفض الأخذ بالمقولة الواردة في قصة" مهاجر على أشجار القلق":" لكي تفهم الأمور جيدا يجب أن تكون أعمى أخرس لا تفقه شيئا" ؛ إذ رأى أن صمته خيانة لوطنه وهو ما يتجلى في قوله:" لكن الصمت على الإهمال خيانة وأنا لا أقبل أن أخون بلادي"[٢٤٩] غير فقد كان السيد حافظ من أكثر المبدعين الذين حملوا بلدهم "مصر" في وجدانهم، وهذه المجموعة القصصية مفعمة بحس وطني يمتد أفقيا ليشمل كافة القصص، ويتعمق عموديا ليصبح ركيزة العمل القصصي برمته، فهو رغم هجرته إلى بلد آخر "الكويت" التي عاش فيها ويلات التضييق، وقاسى فيها تباريح الشوق لأهله ووطنه، إلا أنّ الوطن ظل حاضرا في وجدانه دوما وإن كان مبعدا عنه؛ فحضوره كان بارزا في كتاباته ، بل إن كتاباته هي الوطن:"

---

(٢٤٨) المصدر نفسه، ص٥٠.
(٢٤٩) المصدر نفسه، ص٢٧٦.

هي الوطن.. هذا ما أكتبه يا سيدي هي قضية الوطن.. أكتب الوطن قصة او قصيدة أو مقالة أو.. أنا والوطن.. أنا الوطن.. الوطن أنا"[٢٥٠]، فـ"أنا" المبدع تندمج مع "أنا" الوطن لحدّ التماهي، لذا فقد سخر قلمه للتعبير عن معاناة وطنه، ومشاركته مشاركة واعية في القضايا السياسية والفكرية والاجتماعية واتخاذه موقفا منها.

ويتجلى مدى التزام السيد حافظ في الجانب السياسي برفضه الواقع السياسي الذي سمته الاستبداد وقمع الحريات المفروض عليه وعلى شعبه من طرف الحاكم وأعوانه:" العدل أساس الحكم.. الحكم أساس الحاكم والحاكم يحكم بالميزان والسوط والسجان، والعاقل من يفهم أن السائل هو الخسران والكاسب من يتدلى فوق أكتاف السلطان يمسح له الرتب، ويحكي عنه في المساء قصة الشاطر حسن في مدينة العميان"[٢٥١] فهذا الملفوظ السردي يلخص بطريقة ساخرة معادلة الحكم في مصر وعلاقة الحاكم بالمحكوم، على أن السيد حافظ ركز الوصف على ذاته، لأنه يدرك أن كل ذات مصرية تشاركه عيش نفس الأوضاع، وذلك أن تأريخ أناه هو تأريخ جمعي لكلّ أنا مصرية، وقد ركز على نفسه لأن كونه مثقفا فهو أقدر الناس على رصد كافة الاختلالات التي يراها في مجتمعه لما يحوزه من وعي ورهافة إحساس تجاه الظروف المعيشة في محيطه، ومن إدراك لمواطن الفساد وقدرة على كشفها، كما أن المثقف هو صوت الشعب ولسانه، وهو ما يجعله أكثر انشغالا بشؤون الشعب.

ويتضاعف الاستبداد لما يصبح الشعب خاضعا لأهواء الحاكم، وهذا ما تظهره

---

(٢٥٠) المصدر نفسه، ص١٨.
(٢٥١) المجموعة القصصية، ص٢٤٥.

قصة" نفوس ودروس من سلسلة البحوث السلطانية الغوية في مصر" حين صار السلطان يفرض على شعبه لون لباسهم حسب هواه، ومن يخالف أمره يدخله السجن عقابا له، وهو ما حدث مع الرجل الفقير الذي اقتيد إلى السجن، وضرب وحلق شعره كونه ارتدى لباسا أبيضا في الوقت الذي أمر السلطان بارتداء الأسود لأن ألما قد أصاب عينه، ولما لبس الأسود كذلك ضرب وسجن، حيث أن السلطان قد أمر بارتداء الأبيض والاحتفال بشفائه ليقرر الرجل الفقير " الخروج عاريا فيخاطب السلطان" أي الألوان تحب يا سيدي؟"[٢٥٢] وفي ذلك إدانة لدكتاتورية الحاكم ولسلبية المواطن المصري وخنوعه، وهو ما يوضح حالة الاستلاب التي صار عليها الفرد المصري" علي أن أطيع القانون مهما كان.. فقانون السلطان هو القانون"[٢٥٣]، ومن مظاهر الالتزام السياسي في قصص السيد حافظ نلفيه ينتقد القانون الذي من الفروض يكون حاميا لحقوق الناس، غير أنه هو بدوره حاد عن مهمته ليصبح أداة يحتمي بها الظالم وفي هذا يقول:" القانون يحمي اللصوص واللص يتساوى مع أصحاب المناصب والجاه[٢٥٤]، وإن حالة الضياع هذه تتضاعف لما يفقد المصري بوصلة الزمن فيفقد احساسه بالزمن:" هل ستعود تاني إلى الخارج.نعم يا أبي أمضيت خمس سنوات نعم قالت الأم يا بني أنها عشرة سنوات خرجت من هنا عام ١٩٧٠ وعدت إلينا عام١٩٨٠ نحن في عام١٩٨٠ دارت الأرض دورة.. دورتين... آه يا عمري الضائع"[٢٥٥] فالوضع باق على حاله إن مرت سنة أو سنتان لهذا ما عاد

---

(٢٥٢) المصدر نفسه، ص٢٥٧.
(٢٥٣) المجموعة القصصية، ص٢٥٦.
(٢٥٤) المصدر نفسه، ص١١١.
(٢٥٥) المصدر نفسه، ص٥٢.

المصريّ يعدد السنوات مادامت لا تحمل تغييرا ولا فرق كان بين سنة وأخرى.

ولترسيخ الحاكم لسطوته، وتثبيت دعائم حكمه فإنه عمد إلى اتباع سياسة تكميم الأفواه، وفي هذا فقد أشار القاص إلى الحصار الذي يفرضه الحاكم على شعبه بقوله:" بالخط الأحمر تكتب...وباللون الأحمر تدفن وبالسوط الأحمر يجلدك حاكمك والشرطة والأمن.. الآن.. لا أمن الآن.. لا حاكم .. لا محكوم الآن.. دبابة وشرطي أجنبي ومدفع"[(٢٥٦)] فهذه الظروف الخانقة التي يعيشها في مصر دفعته للاغتراب، والانتقال للعيش في الكويت، فهو يفضل الغربة على أن يبقى في وطن" صار _فيه_الأنذال كبارا...وصار المخلصون رعاعا"[(٢٥٧)] غير أن غربته لا تعني أبدا استلاما أو تخل عن التزامه بل إنه ظل مشغولا دوما بقضايا وطنه من خلال اشتغاله في الصحافة التي عدت متنفسا مكنته من مواكبة الأحداث التي تقع في بلده وباقي البلدان العربية، والكتابة عنها.

وتبلغ جرأة السيد حافظ ذروتها حينما يجرد حكام من مصريتهم ويعتبرهم دخلاء، فيصفهم بانعدام الأصالة؛ فهم من سلالة المماليك وليست لهم جذور مصرية أصيلة "قالت لي: يا حبيبي من يكرهك؟ قلت: رجال الشرطة السرية وأمن الدولة والرقابة والتليفزيونات ورجال تولوا السلطة في غفلة من الأوان أحفاد المماليك وأنصاف كتاب وأرباع شعراء وأخماس صحفيين وأشباه رجال"[(٢٥٨)]، ولأن الالتزام تعبير عن المواقف، فقد كان ناصريا،

---

(٢٥٦) المصدر نفسه، ص١٥٣

(٢٥٧) المصدر نفسه، ص١١٦.

(٢٥٨) المجموعة القصصية، ص١٨.

فيعبر عن الفترة السياسية الحرجة التي تلت عبد الناصر قائلا:" عبد الناصر مات ومصر بتتباع"(٢٥٩) وهو ما دفعه للانتفاض ضد هؤلاء الساسة الخونة، والإصرار إصرارا على بالقول والعمل معا على إحداث التغيير، والذي تكرس من خلال سرده لوقائع المظاهرات التي كان يترأسها أيام الجامعة دعما لثورة عبد الناصر:" تحركنا في مظاهرات في الاسكندرية.. كنت رئيس اتحاد الطلاب وقدت مظاهرة عنيفة .. أرسلوا لي (سالم حقي) مأمور قسم محرم بك وأطلقت الشرطة رصاصات بلاستيك.. يومها اكتشفت والطلبة تسقط من حولي أن هناك فراغا.. قلت أين أنت يا عبد الناصر أولادك بيضربوهم العساكر؟"(٢٦٠) وقال أيضا:" جلست على باب الاتحاد الاشتراكي في ٩ و١٠يونيو١٩٦٧.. أبكي.. على أحلامي الناصرية والعربية.. ولكنني نهضت في المظاهرات فجأة وقدت أكبر مظاهرة في الاسكندرية وهتفت يا ناصر ما تطيش شعبك قال غيرك ما فيش"(٢٦١) فقد غدا صوتا ثوريا متمردا.

كما نجده يدين ممارسات هذه الحكومة صار القمع والفساد والاستعباد سمتها ويستهجن أساليبها في تطويع الشعب:" لم تفهم أن الشارع ملك الحكومة والحكومة هي ظل الله على الأرض.. الوطن كلام.. الوطن ليس لنا.. الوطن لهم.. كل الشعب خدم عندهم"(٢٦٢) وقد دعم رأيه هذا بتهميش احدى صفحات قصة" " بقوله:" من الناحية الديمقراطية احتلت مصر المركز ١٣٦ من بين ١٢٥ دولة"(٢٦٣) وفي ذلك دلالة رمزية مفادها أن مصر خارج التصنيف في

(٢٥٩) المصدر نفسه، ص ١٦٩.
(٢٦٠) المصدر نفسه، ص١٧٥.
(٢٦١) المصدر نفسه، ص١٦٩
(٢٦٢) المصدر نفسه، ص١٣٢.
(٢٦٣) المجموعة القصصية، ص٨٢.

مجال الديمقراطية وممارسة الحرية.
وباعتباره مثقفا فقد قام بفضح السياسة الثقافية التي تنتهجها السلطة للتضييق على المثقفين الأحرار من تكميم للأفواه وتضييق على الحريات، فقال عن معاملة حكومة بلده للمثقفين:" الأنظمة تعاملنا ككلاب"[٢٦٤]، فعوض أن تكرمهم وتشجعهم على بثهم الوعي، واستنهاضهم الهمم للرقي بالبلد وإحداث نقلة نوعية ترتقي بالوطن إلى مصاف الدول المزدهرة، وذلك أن التطور دائما يبدأ بثورة فكرية يقودها مثقفو الوطن، غير أن الحال هو العكس تماما، فنجد في عدة قصص يسرد بعض تلك المضايقات التي يلقاها في واقعه:" احذف هذه الجملة من المقالة. وهذه الجملة وهذه الجملة: قال الرقيب في الرقابة على المصنفات في وزارة الثقافة: مسرحية ٦ رجال ممنوعة من النشر والتمثيل. قال مدير شركة التوزيع: أنت كاتب جديد على القارئ العربي ومسرحك صعب ولا أستطيع أن أخرج كتابك خارج مصر"[٢٦٥] والوضع في البلدان العربية لم يختلف لأن الأوضاع متماثلة: "اليوم قالت الرقابة في التلفزيون المصري: كيف يا أستاذ تقدم أحد أبطالك ضابط في الجيش معقد نفسيا ألا تعرف أنه ممنوع أن تنتقد ضابط جيش أو شرطة أو قاض أو تتحدث عن بوش أو أي زعيم أجنبي أو عربي ولا أي رئيس وزراء لأي دولة حتى لا تفسد العلاقات الدولية بيننا وبين دول العالم ورفض المسلسل.. قال الرقيب السعودي في أسباب رفضه لمسلسل تلفزيوني لي: إن المؤلف(يقصدني) لم يقرأ التاريخ جيدا وأن واقعة البرامكة مع هارون الرشيد هي فتنة تاريخية إسرائيلية دسيسة ورفض المسلسل.. قال الرقيب الكويتي: يا أستاذ ممنوع أن تقدم الكويتي يسكر أو يلعب قمار أو

---

(٢٦٤) المصدر نفسه، ص١٢٣.
(٢٦٥) المصدر نفسه، ص٢٤٩.

يسرق أو يزني أو يدمن، اكتب عن مجتمعنا ما تراه فأنت في مجتمع ملائكة"[٢٦٦] لكن السيد حافظ يرفض إملاءات السلطة، ويرفض أن يحيد عن مذهبه الذي انتهجه عن وعي وقناعة ألا وهو الالتزام :" الفن علاقة بين الوعي والمادة(...)يريد أن يمتلك الخبرة الجمالية والوعي الجمالي كي يكون بارزا في عملية التغيير في الفن.. وأن يكون أخذ الذين غيروا مجرى التاريخ كان يتابع الواقع ويعايشه ويتأثر وينمو في داخله رافقا ممتدا بوجوده.. بزمامه.... ومكانه.. كان يريد أن يغير الواقع.... كان يريد أن لا يكون الفن بضاعة"[٢٦٧] كما وصف نفسه في قصة"عندما غاب القمر":"أنت كنت تظن أنك نبيا و رسولا ومبشرا برسالات للفن والفكر"[٢٦٨]، كما أنه يعي الوظيفة الموكلة للأديب ألا وهي بث الوعي، وفضح مكامن الفساد لنشدان التغيير، ومتى صار الأدب غير ذلك فقد وظيفته بل وجوهره.

غير أن انشغاله برصد الواقع السياسي وانتقاده لم يمنعه من الاهتمام بالقضايا الاجتماعية ووصف الهم الاجتماعي لشعبه والذي هو إفراز طبيعي لتردي الأوضاع السياسية، فمن البديهي أن لكل مجتمع همومه وقضاياه الاجتماعية، ويقوم الوعي بدوره الفاعل في طرح تلك القضايا، وقد انبرى السيد حافظ لطرح كافة الهموم الاجتماعية دون مواربة ولا إخفاء هدفه في ذلك الأخذ بيد المجتمع إلى حياة أفضل لأنه يؤمن أن الفن عليه أن يغير الواقع...عليه أن يستوعب الحاضر وأن يغيره[٢٦٩]، لذا فقد جاءت هذه المجموعة القصصية لتسلط الضوء على طبيعة الحياة في المجتمع المصري،

---

(٢٦٦) المصدر نفسه، ص١٤١.
(٢٦٧) المجموعة القصصية، ص٣٢.
(٢٦٨) المصدر نفسه، ص١٥٤.
(٢٦٩) بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر ، الرياض، السعودية، ١٩٨٤، ص ١٥.

وما انتشر فيه من كراهية وضغينة" استشرى الشر في الأرض والضغينة والكراهية والحقد المأفون والكل برى لحم الكل، والفقراء والأغنياء في لعبة المجتمع.. دوامة كبرى .. رجال بلا رجولة.ونساء بلا حياء ونهر من العذاب يغرق فيه المجتمع"(٢٧٠) فقد كانت القضايا الاجتماعية الهاجس الذي لا يفارق وعي السيد حافظ ورؤاه مادام الشعب المصري يعيش أوضاعا مأساوية مزرية، فالفقر والقهر هما المهيكلان لحياة المصري في تلك الفترة" أصيبت مصر بالمجاعة والناس أخذت تجوع"(٢٧١) وبهذا الوصف فقد هذا الزمن معادلا موضوعيا للموت:" هل سأل أحدكم نفسه يوما عن الزمن الحي والزمن الميت وفي أيّ منها يحيا هل أدركتم معنى الجوع والعطش والسجن والأرق والعرى والقتل والخيانة"(٢٧٢) وفي وصفه لشدة الجوع الذي لحق بالمصريين الذين يعيش معظمهم تحت خط الفقر فلا يجدون قوت يومهم الذين يسكتون به جوعهم يقول في وصف مدينته:"والتي أكل أهلها الديدان في المجاعة الخامسة والسبعين بعد الألف"(٢٧٣) وقوله أيضا في قصة أخرى:" أصيبت مصر بالمجاعة والناس أخذت تجوع وكانت مصر تأكل الفئران.. والسبب الجوع"(٢٧٤)، فالجو العام المهيمن على البلد قد لخصه بقوله:" انتشر الخوف وانتشر الرعب...وانتشر الموت وانتشر الفزع ولا صوت يعلو .. ولا صوت يهبط.. وكل يتحسس أفراد أسرته ويطمئن على عددهم ولم يعد هناك إلا الفزع وأي فزع.. "(٢٧٥) كما يشير إلى ارتفاع

(٢٧٠) المصدر السابق، ص١١٦.
(٢٧١) المصدر نفسه، ص٩٣.
(٢٧٢) المجموعة القصصية، ص٦٠.
(٢٧٣) المصدر نفسه، ص ٢٩.
(٢٧٤) المصدر نفسه، ص٩٣.
(٢٧٥) المصدر نفسه، ص١١٣.

الأسعار والضيق الذي يجده المصريون:" إنها الجارة.خالت أم محروس تريد أن تقترض كوبا مليئا بالسكر لقد انتهى التموين منها كما تقول والجمعية لا تستطيع أن تشتري منها سكرا لأنها مزدحمة بالناس...وتلعن الغلاء والسوق السوداء"[٢٧٦] وحكاية صابر أفندي تلخص يوميات المواطن المصري البسيط؛ حيث أنه مات دون أن يوصل معاناة حيه والمتمثلة في الحرمان من الكهرباء والتي صارت حلما بعيد المنال:" الحلم.. الحلم.. تعبت يا سنية.. ثلاثة أشهر والكهرباء منقطعة عن الحي.. سأذهب إلى سعادة المحافظ بنفسي سأحكي له الحكاية.. لقد كتبت شكاوى إلى جميع صحف المعارضة والصحف القومية وبرامج الإذاعة ورئيس الحي.. كلهم أهملوا الشكوى"[٢٧٧]حتى صارت هذه القضايا سمة الحديث اليومي بين الناس:" تحدثنا عن زوجته.. عن الغلاء.. عن موت الفقراء تحت أقدام النبلاء"[٢٧٨] فالسيد حافظ يحمّل مسؤولية هذه الأوضاع أغنياء مصر الاستغلاليين الذين سلبوا الفقراء قوتهم:" بل هناك طبقة تحمل على قوت طبقة"[٢٧٩] كما يحملها للفقراء والضعفاء في حد ذاتهم:" كم مات من الجوع شهداء الخوف"[٢٨٠]، فلو تركوا الخنوع والاستسلام واتحدوا لتمكنوا من تغيير أوضاعهم، وفي هذا يقول:" كل المساكين لو صرخوا لغيروا العالم تستطيع أن تغير العالم بيديك" لذا كان من الظواهر الاجتماعية السلبية التي رصدها في هذه المجموعة القصصية هي الفرقة وترك المآخاة التي نص عليها الدين كما ينص عليها المنطق، فظاهرة الانقسام واستشراء داء الخلافات عمد إليها

---

(٢٧٦) المصدر نفسه،ص٧٦.
(٢٧٧) المصدر نفسه، ص٧٥.
(٢٧٨) المصدر نفسه، ص٧٠.
(٢٧٩) المصدر نفسه، ص٥٩.
(٢٨٠) المجموعة القصصية، ص٨٧.

الحاكم لإضعاف قوة الشعب وإشغاله بها لكن السيد حافظ تفطن لخطرها المحدق، فهو يفضح هذه السياسة بقوله:" الكل يتهم الكل والكل يشك في الكل.. هل نحن أبناء الوطن؟" وفي قوله:" الناس هنا ليسوا هم .. كانوا في زمن ما .. لكن الانقسام حولهم ودخلوا شبكة الطيف الضوئي للخوف"(٢٨١) فهو يحض على النضال لاسترجاع الحقوق المسلوبة، وهو ما يظهر قدرته الفائقة في تصوير القضايا الاجتماعية على مستوى الطرح والمعالجة.

ومن ملامح التزام السيد حافظ انتقاده جمود بعض العادات والتقاليد خاصة تلك التي تتنافى مع قيم ديننا الإسلامي الحنيف منها إجبار المرأة على الزواج، فهو يريد تخليص مجتمعه من كافة الشوائب التي لها عواقب وخيمة؛ فالزواج دون حب يقود لا محالة إلى الخيانة وهو ما تجليه قصة" وجوه في الليالي الضائعة" حيث يخون الزوج زوجته، والزوجة بدورها تخون زوجها، فتتفشى الخيانة الزوجية لانعدام الحب الذي هو أساس الزواج، وتتواتر هذه التيمة في أكثر من قصة من المجموعة القصصية، فالسيد حافظ يدعو لتغييرها:" ماذا يعني حبنا: في الجامعة بدأ، وفي المركز الثقافي هل ينتهي إذا كانت التقاليد والمجتمع يمنعانا فنغير نحن بأيدينا هذا المجتمع وليشنقونا على الطريق.. تعالي إلي بحقائبك.. ولنبدأ من جديد.. سأتزوجك ونترك هذا العالم القديم يحترق ولنغير عالمنا بميلاد جديد"(٢٨٢) ويردد نفس المطلب في موضع آخر من القص:" طعنتنا خناجر التقاليد والعادات وعدنا نبحث عن كتلة في هذا العالم.. عن ركن.. عن زاوية.. نرسم

---

(٢٨١) المصدر نفسه، ص٦٠.
(٢٨٢) المصدر نفسه، ص٧٠.

عليها صورة الإنسان"(٢٨٣)

هكذا، يظل القاص حافظ منصهرا في هموم وقضايا شعبه يقاسي معه تباريح ألمه، ويشاركه معاناته، فهو ككل ذات مصرية عاش الفقر والحرمان لأنه آثر أن يشارك شعبه معاناته على أن يستلذ حياة التزلف إلى الحكام.

وإن قضية الإنسانية تجد لها مكانة في الفن القصصي للسيد حافظ، فلا نجد التزاما سياسيا واجتماعيا فقط بل تتسع الدائرة لتشمل الالتزام الإنساني الذي نقل فنه لمعانقة عالم أرحب، فالسرد القصصي عنده لا يخلو من لمسة إنسانية مصورا الفواجع والآلام التي حلت بالبشرية، فهو يرفض أن يكون همه منفصلا عن الهم الإنساني، فقد تخطى بوعيه الإنساني الأنا الصغرى الممثلة في الوطن ليسمو إلى آفاق أرحب ممثلة في الأنا الكبرى ليعلن توحده مع العالم وتماهيه معه:"العالم وأنا.. أنا والعالم.. العالم أنا.. أنا العالم.. العالم...أنا"(٢٨٤) فهذه المبادلة التي وقعت بين"أنا القاص" و"العالم" تدل على أنهما شيء واحد، ومنصهران ومتماهيان معا، وهذا ما دفع حافظ ليوسع دائرة التزامه ليشمل البشرية كافة، فيسقط بذلك كل أنواع التمييزات(الجنس، الدين، البلد، البشرة...) التي تقام للتفريق لا غير وفي هذا يقول:" لكن الاسم ليس كل شيء.. قد يعطي تمييزا ما.. لكن الإنسان هو الإنسان.. مهما اختلفت الأسماء والصفات.. ومهما اختلف المكان الذي يتواجد فيه.. ولذا لتكن الأسماء.. أو لا تكون .. فالهموم.. والمعاناة.. إذا ما تواجدت في مجتمع ما.. قاسى منها الجميع"(٢٨٥) انطلاقا من هذا الوعي، فقد

---

(٢٨٣) المجموعة القصصية، ص٦٦.
(٢٨٤) المصدر نفسه، ص١٢١.
(٢٨٥) المصدر نفسه، ص٢٩١.

وظف أدبه لخدمة الإنسانية، والتزامه بالبعد الإنساني جعل قلبه وعقله يتسعان لهموم وقضايا الإنسان، وأول ما وقف عليه هو قضية فلسطين باعتبارها قضية قومية إنسانية، فقد شغلت مكانا رئيسا في هذه المجموعة القصصية، حيث عرض لقضية فلسطين التي تركت جرحا غائرا في كل عربي، فهو قد عاش محنة فلسطين بكل أبعادها، ولم تكن فلسطين مجرد فكرة عابرة في وجدانه وقصصه بل كانت نارا مستعرة تسجل حضورها الفاعل في عدة قصص منها قوله على محنة يافا التي عايشها في وقتها قائلا:"نامت يافا على كف الحزن"(٢٨٦) كما يعيب على بعض أشباه الفلسطينيين الذين اتخذوا القضية شعارا للاغتناء المادي وفي هذا يقول:" عندما مات صديقي الفلسطيني في بيروت، أدركت أن الكلمات حبلى بالدم الكاذب وأن الشهداء جسور يعبر فوقها الطغيان والأعلام التي ندفعها ليست إلا دخان سجائر"(٢٨٧) وهو يرى رجولة أي عربي غير مكتملة مادام لم يحرك ساكنا لنصرة قضية فلسطين العادلة:" أي رجل أنا وأي رجل أنت.. نامت القدس على أنفاس العساكر.. نامت سيناء تحت إبط الإنذار المبكر"(٢٨٨)

كما أن السيد حافظ ينادي بالأخوة العربية، وينافح عنها فقد كتب عن الكويت يوم تم اجتياحها:" الكويت.. القادسية.. الحانية.. لؤلؤة الخليج.. وقاتلتي.. وعشيقتي.. ورياح الحب.. وتقلبات الأزمنة المنسية على أبوابها شاهدت الحرية الفكرية تمتطي جوادا وشاهدت العناصر البربرية تفسد حقول

---

(٢٨٦) المجموعة القصصية، ص٩٥.
(٢٨٧) المصدر نفسه، ص٨٥.
(٢٨٨) المصدر نفسه، ص٩٥.

الحضارة بها"[٢٨٩] فهو رغم ما لقيه فيها من مصادرة للحرية الفكرية إلا أنه ظل يرفق عقيرته مناديا بالأخوة العربية، فقد أتته الفرصة ليغتنم ما حدث من خلاف بين العراق والكويت لتحسين أوضاعه المعيشية والمادية إلا أنه آثر الحفاظ على مبادئه:"جاء كمال عيد من العراق بسيارته وقابلني في المكتب في الاسكندرية وقال لي: اسمع اضرب ضربتك.. الجماعة في العراق عايزين مسرحية تكتب فيها عن بلاوي الكويتيين الفاسدين ونظام الحكم.. قلت لا.. لا أستطيع أنا أكلت خبزا وملحا مع الكويتيين.. لا أستطيع هذا.بعد شهرين جاءني عبد الأمير مطر زوج أمل عبد الله قال: سيد اكتب مسرحية عن الطاغية صدام: قلت لا لا أستطيع قالوا: خذ من العراقيين ما تريد.. قالوا: خذ من الكويتيين ما تريد.. لكنني كنت عنيدا ولم أقبل أن أكتب عن كل منهما"[٢٩٠] كما عبر عن مدى حزنه عندما اجتاحت العراق الكويت لأنه يرى في ذلك نسفا لحلمه الجميل المتمثل في الوحدة العربية: "اكتأبت.... . هزمت... هزم حلمي في القومية العربية.. تمزق قلبي ألف قطعة في أرجاء الوطن العربي وليست المرة الأولى ضربوا بغداد فنزفت دما" [٢٩١]، كما أن التزامه جعله يتابع كل ما هو حوله؛ حيث نجد في قصصه صدى لعدة أحداث عربية منها قوله" صفقة تبادل الأسرى مع حزب الله قد تشمل سمير القنطار أقدم المعمرين سنا في سجون إسرائيل.. عندما كان سمير القنطار في الثانية عشرة من عمره كتب على خزانة بيته" خزانة الشهيد سمير القنطار" وقام بقتل أربعة جنود إسرائيليين وهو في السادسة عشرة وقبض عليه.. وأصبح

---

(٢٨٩) المصدر نفسه، ص١٧٥.
(٢٩٠) المجموعة القصصية، ص١٦٣.
(٢٩١) المصدر نفسه، ص١٦٤.

محكوما عليه بأكثر من ثلاثين سنة والسبب.. أمن دولة إسرائيل أمن الطعام"[٢٩٢] وهي أحد مظاهر التزامه القومي، وكذا قوله:" المثلث السني يقاتل في العراق والمستطيل الشيعي يشاهد ما يحدث.. يا خيبة الأمة الإسلامية"[٢٩٣]، ويعلن السيد حافظ انتماءه لكل البلدان العربية : "مصري اليدين والقدمين مغربي الجسم.. خليجي الصوت.. جزائري العين ليبي الوجه عراقي الحلم وهو تحت كفالتنا"[٢٩٤] فاختلاف البلدان العربية ما هو إلا كأعضاء الجسم الواحد، وفي هذا رمز للوحدة العربية، فهو قد ضاق ذرعا مما آلت إليه أحوال الأمة العربية فجاءت قصصه تحمل صرخة تستنهض الهمم لبلوغ المبتغى المتمثل في" الرخاء والهناء للبلدان العربية"، وهو ما يكرس التزامه القومي وانشغاله بقضايا العرب، والمقطع السردي الآتي يحيل إلى ذلك:" قال محمد خالد قطمة: سعاد الصباح سألتني: السيد ينفع يشتغل معانا في دار النشر قلت لها.. لا.. دا قومي عربي متطرف لا يصلح.. "[٢٩٥] وقال هو عن نفسه: "أنا أحمل مصر وهمها أكثر من أي شخص وأحمل الأمة العربية أكثر من سكانها"[٢٩٦]

وتتسع دائرة الالتزام الإنساني أكثر وأكثر لما يتبنى السيد حافظ مختلف القضايا التي تؤرق الإنسان حول العالم منها مأساة هيروشيما:" أبحث في عيون الناس عن إدانة هيروشيما" كما يعنى بقضايا عالمية أخرى، فيعلن إدانته لهجوم بريطانيا على الأرجنتين:" هجمت بريطانيا العظمى على

---

(٢٩٢) المصدر نفسه، ص١٧٢.
(٢٩٣) المصدر نفسه، ص١٣٤.
(٢٩٤) المصدر نفسه، ص٩١.
(٢٩٥) المصدر نفسه، ص١٦٢.
(٢٩٦) المصدر نفسه، ص١٧٣.

الأرجنتين من أجل جرينادا.. جزيرة جرينادا.. هجمت برا وبحرا وجوا"[(٢٩٧)] وتبلغ الغيرية الإنسانية مداها السامي لما يعلن السيد حافظ حبه لجميع الأديان، وقد أظهره في صورة متسامية في قوله:" قال مجدي رزق: اليوم زواج أخي نظمي رزق من تريزدميان تيجي الكنيسة قلت أحب الكنيسة.. كما أحب الجامع.. وذهبت.. حتى يهود مصر أحبهم"[(٢٩٨)] وذلك لوعيه بأهمية التعايش السلمي بين الأديان لنبذ العنف والحروب فكثير من الدماء سفكت ولا تزال باسم الدين وتحت رايته.

ورغم هذه السوداوية التي تلف الأوضاع إلا أن القاص يبقى متفائلا بغد أفضل تستعيد فيه الحياة معناها: " قلت لي أنت متفائل نعم أنا أتفاءل رغم أن كل شيء يموت داخلي وخارجي وأرى الانهيار بعيني وأحلم بالبناء"[(٢٩٩)] وهو يوقن أن التغيير سيحدث لا محالة " الساعة المنحوسة ستزول والزمن الفاعل سيستيقظ وإذا كانت القاعدة الآن هي الاستثناء والاستثناء قاعدة.."[(٣٠٠)] وهذا ما يدل على النزعة الإنسانية التي تسم أدب السيد حافظ والتي تؤمن أنّ الخير منتصر وإن طال زمن الشر والباطل.

<u>جماليات الأدب الملتزم:</u>

إذا كان لكلّ فنّ من الفنون أداته فإن اللغة هي أداة فن الأدب، وذلك أنها العنصر الذي يتشكل منه النص بكل مكوناته (شخصية، مكان، زمان...)، لتصبح اللغة المادة الأساسية في توصيف الواقع المثقل بالهموم، ف" اللغة

---

(٢٩٧) المجموعة القصصية، ص١٧٢.
(٢٩٨) المصدر نفسه، ص١٦.
(٢٩٩) المصدر نفسه، ص٧٠.
(٣٠٠) المصدر نفسه، ص٢٥.

هي وسيلة الكاتب في إظهار رؤيته للعالم"[٣٠١].

إن التزام السيد حافظ في سرده القصصي لم يقف عقبة أمام الجمالية الفنية الأدبية، مفندا بذلك الادعاء الذي يقول أن التزام المبدع يحد من فنية العمل الأدبي، فالالتزام لا يحد من جماليات السرد وفي هذا يشير محمود أمين العالم:" إن الأديب الملتزم فكرا وتنظيما لا ينعكس التزامه في أدبه في شكل واجبات وأوامر وتوجيهات.. بل في عمق إبداعي أصيل" [٣٠٢] فالالتزام لا يقع في صدامية مع نزعة الفن والجمال وهو ما يؤكده شوقي ضيف في قوله:" ليس في الالتزام ما يناقض فكرة الإبداع والتفرد أو يناقض قيم الجمال والعناصر الشعرية الخالصة"[٣٠٣]، كما أن الالتزام في الأدب مذهب فني وليس مذهبا اجتماعيا، وإن كان ينبع من الواقع إلا أنه يتأسس جماليا ويتشكل عبر اللغة، وذلك ما يحمي النص الأدبي من أن ينزلق من الأدب إلى الخطاب السياسي أو الاجتماعي، فالتزام السيد حافظ كان في شكل رسالة مبعثها فكره ومشاعره مغلفا إياه بلغة فنية راقية كي يضمن لهذه الرسالة تحقيق المبتغى منه، وهو التأثير من أجل ضمان حصول التغيير؛ حيث الأديب الملتزم يرنو لإحداث تغيير للأفضل"لأن عمل الكاتب هو الكشف عن المواقف، ولا قيمة لهذا الكشف في حد ذاته إذا لم يكن هناك قصد إلى التغيير"[٣٠٤]

---

(٣٠١) محمد كامل الخطيب: تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، منشورات٢١٢، دمشق، وريا، ط١٩٩٩،٢،ص١٢.

(٣٠٢) محمود أمين العالم: ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية، وزارة التعليم لعالي والبحث العلمي، الجزائر، دط، دت، ص٢٠.

(٣٠٣) شوقي ضيف: البحث الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص١٠١.

(٣٠٤) بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، ١٩٨٤، ص١٥.

فالسيد حافظ لم يفهم الالتزام بأنه حصر الاهتمام بقضايا الإنسان، وإن شكل ذلك ركيزة أساسية في تجربته القصصية وإنما اهتم بجودة التعبير الفني متمثلا فكرة ألبير كامو:" إن فكرتي عن الفن سامقة الارتفاع، وهذه الفكرة المرتفعة هي التي تجعلني أريد للفن أن يخدم شيئا، إن غاية الفنان الخالق هي أن يصور عصره"[٣٠٥] فالقارئ للقصص المتضمنة في هذه المجموعة القصصية يلفي تصويرا لكافة مناحي حياة المواطن المصري بصفة خاصة والعربي والإنسان بصفة عامة إلا أن ذلك لم يسلب عمله قيمته الفنية والجمالية لأن" الفصل بين فنية الأدب واجتماعيته شذوذ في منطق الحياة والفن معا"[٣٠٦] فقد جاءت قصصه تتفجر بلغة شاعرية، حيث يوظف لغة رقيقة تقترب من الجرح فتلامسه من خلال صورها الخيالية ولغتها المثقلة بالمعاني والدلالات.

<u>الـرمـــز:</u>

يعد الرمز من أرقى أشكال اللغة الرمزية، كونه يمتلك طاقة إيحائية عالية يبثها في النص" فالرمز قبل كل شيء هو معنى خفي وإيحاء"[٣٠٧] فهو يشحن النص بالمعنى، ويثريه بما يحمله من أوجه كثيرة للدلالة من خلال تضمن الرمز على ميزة" التلميح"، وهو ما يجعل النص مفتوحا على التأويل، كما ساهم في إيصال مقاصد القاص المنشودة. وقد استخدم السيد حافظ عددا من الرموز في مجموعته القصصية لتشير إلى معان عميقة مما أضفى على لغة القص شعرية وجمالية منطلقا بها إلى آفاق رحبة من المعاني

---

(٣٠٥) ينظر: توفيق الحكيم: فن الأدب، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة والنشر، ص٢٩٠.
(٣٠٦) عائشة عبد الرحمان: قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، ص٢٣٣.
(٣٠٧) عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، سوريا، ٢٠١٢، ص١٤٠.

مبعدا إياها عن التقريرية والمباشرة في الطرح.

لقد جاءت لغة قصص السيد حافظ تفيض شاعرية وعذوبة مما أعطى عمله القصصي قيمة فنية، قوامها الرمز المفعم بالدلالات منها قوله:" الوعي ما الوعي وما أدراك ما الوعي أن تصبح صفرا في مدينة الملايين أو تصبح رقما صحيحا صغيرا"[٣٠٨] فقد عبر حافظ أنه إذا كان الوعي أحد مبادئه لن يحقق شيئا في بلد صار معيار الإنجاز فيه أن تترك وعيك وتنام مع النائمين، وإن أنت آثرت التسلح بالوعي فأقصى ما يمكن أن تحققه هو أن تحقق كيانا صغيرا لا يضاهي الكيانات الأخرى التي حقّقت نفسها بترك وعيها جانبا، كما قد عبّر عن مصادرة الحاكم لحرية التعبير وانتهاجه سياسة التعذيب بقوله:" بالخط الأحمر تكتب.. وباللون الأحمر تدفن وبالسوط الأحمر يجلدك حاكمك والشرطة والأمن.. "[٣٠٩] فاللون الأحمر بما يرمز إليه من دلالات المنع والدّم المهرق قد عبّر بكثافة عن مختلف المعاني التي قصدها القاص، وبدلالة اللون أيضا يقول على لسان شخصيتين متحاورتين:" العرق الأسود يغطي الأشياء واللون الأبيض يتصارع معه نظرت له-هل جننت علينا أن نعلن عن جمعية محاربي اللون الأسود للحفاظ على اللون الأبيض "[٣١٠] فالشخصة –هنا – كنّت على الوضع المأساوي البائس الذي سببه فساد الحكم باللون الأسود، وضرورة التحرك لصده وتغيير الأوضاع بتوظيف رمز اللون الأبيض، وهو ما يوضح اشتغال القاص على ثنائية السواد – البياض للدلالة على الوضع المعيش ومسببه ألا وهو الحاكم(السواد) والواقع المأمول

(٣٠٨) المجموعة القصصية، ص١٧٥.
(٣٠٩) المجموعة القصصية، ص١٥٣.
(٣١٠) المصدر نفسه، ص٨٨.

الذي ستسعى إليه الشخصية (البياض)، وقد أحسن القاص اختيار الرمز؛ فاللون الأبيض بما يكتنزه من دلالات الشفافية والنقاء والطهر والسلم والهناء أهلّه ليكثف دلالات القصة التي تحمل صراع إرادة التغيير(الأبيض) مع فساد الراهن الذي أحال عليه" اللون الأسود" بما يتضمنه من معاني بؤس العيش وشضفه ومأساوية الأوضاع، "و في تعريته لفساد حكام يقول في قصة" لك النيل والبحر والهرم يا حبيبتي":" جدي الفرعوني الأول قتل وجدي المسيحي صلبوه الرومان وجدي المسلم نصف أمير المؤمنين عمر بن الخطاب بعد أن صفعه عمرو بن العاص.. وجدي الآخر كان شاعراًفحلاً. لكن كافور الإخشيدي ظلمه(...) أما جدي في عصر الإخشيد. إلى أن جاء المتنبي وربت على كتفه وسمع أشعاره وأثنى عليه وأعطاه بعضا من المال من التي حصل عليها من كافور والتي حصل عليها كافور من بيت المال والتي سرقها هو ومحمد بن طغج الاخشيد من المصريين"[٣١١] قد رصد حال مصر الذي ميزه الفساد والنهب الذي مارسه ولا يزال يمارسه حكامها إلا أنه يفضل التلميح وإعطاء بعد رمزي بالعودة إلى الماضي للاستذكار، وذلك أن الماضي يعطيه الأمان ويسمح له بقول ما يشاء وتوجيه انتقادات للحاكم وإدانة سياسته الاستبدادية دونما رقابة ولا ضغط، ورمز للاقتتال القائم بين المصريين الإخوة باستحضار رمز ديني بقوله:" قتل قابيل هابيل وانتشرت الجريمة والفساد"[٣١٢] فهذا الرمز التاريخي يختصر الكثير من المعاني والبوح، وفي تعبيره عن شدة اغترابه في وطنه وفي تعبيره عن التغير الذي طال شعبه بحيث انسلخ عن عروبته، فلا أقسى من أن تعيش الذات اغترابا

---

(٣١١) المصدر نفسه، ص١٥/١٦..
(٣١٢) المجموعة القصصية، ص١١٦.

في حضن وطنها:" ذهب إلى المقهى وجد طارق بن زياد يجلس على مقهى في ملابس رثة.ذهب إليه وقبل يديه وسأله يا عمنا يا سيدنا يا قائدنا ما الذي جعلك في هذه الملابس.. الناس لا تعرفك دعني أقدمك لهم.. جئت في الوقت المناسب صاح طارق: لا إنهم ليسوا أهلي ولا أهلك أنت فقط تراني لأنك تحمل دما عربيا أصيلا وقلبا نظيفا لا يراني إلا أمثالك.. أما هؤلاء .. لا.. "(٣١٣) كما أنه رمز إلى الوحدة العربية وانصهار ذاته مع كل ذات عربية مهما كانت جنسيتها بصورة رمزية يصرح:" مصري اليدين والقدمين مغربي الجسم.. خليجي الصوت.. جزائري العين ليبي الوجع عراقي الحلم وهو تحت كفالتنا"(٣١٤) فكل الأوطان العربية أعضاء لجسد واحد، ولا حياة للعضو الواحد خارج الجسد، وهذا يعني أن لغته يجمع بين الشعرية والواقعية بعيدا عن التقريرية المباشرة:" كتبت رسالة إلى الله وقذفت بها إلى خليج .. الكسول.. الخليج الدافىء.. الخليج الأكثر ملوحة والأكثر حزنا والأكثر هما والأكثر ثراء والأكثر فقرا آه يا خليج المواجع كم عذبت فهد العسكر شاعر الكويت وبدر شاكر السياب.. وهانذا أعذب فيك"(٣١٥)، فحافظ يراوح بين التصريح تارة والتلميح تارة أخرى، وتبلغ الرمزية أقصاها في القصص القصيرة جدا التي تتخلل القصص منها هذه القصة القصيرة جدا:" صرخت المرأة الغانية من شباك الوطن: أيها المتشاجرون في الساحة.. الوطن في غيبوبة منذ ٤٠ سنة لا يسمع صوتكم ولا يشعر بكم.. اللعنة عليكم كفوا عن الصراخ.. دعوه ينام.. لا تزعجون حرام.أغلقت النافذة وعادت إلى غرفة

---

(٣١٣) المصدر نفسه، ص١٣٤.
(٣١٤) المصدر نفسه، ص٩٢.
(٣١٥) المصدر نفسه، ص١٣٥.

النوم فلم تجد جثة الوطن.. نظرت إلى الخريطة تبحث عنه فلم تجده فقد اختفى"[٣١٦] فالطاقة الإيحائية المضاعفة هنا تتطلب من القارئ تفعيل طاقته التأويلية للقبض على المعنى الخفي المتواري خلف هذه القصة القصيرة، للإجابة على الأسئلة المتزاحمة إلى ذهنه: فمتى صارت الغانية حامية للوطن؟؟ وهل فعلا يتشاجر المتخاصمون على خدمة الوطن؟ وإن كان ذلك صحيحا فلم الوطن يغط في سبات عميق منذ عقود؟، ولم تركوه في عهدة غانية؟ وما دلالة الاختفاء؟ هل يعني الاضمحلال والتلاشي نتيجة تكالب المتخاصمين عليه؟... كل هذه المعاني قد ضجت بها هذه القصة الرمزية، فرغم قصر نفسها القصصي إلا أنها تحمل حمولة دلالية مكثفة والأمر نفسه مع القصة القصيرة الآتية:" ذهبت إلى بيت حبيبتي في تلك اللحظة العميقة رأيت الواعظ جبته على الأرض وروب القاضي الفاسد بجوارها وقبعات الجنود فصرخت أين هي؟ واقتحمت الغرفة أبحث عنها فلم أجدها"[٣١٧] فهذه القصة القصيرة جدا تختصر الكثير من المعاني فالحبيبة تحمل دلالة مجازية ترمز إلى الوطن، في حين أن الواعظ رمز السلطة الدينية التي من المفروض تمثل الشفافية والحق إلا أنها هنا متواطئة مع القاضي الذي يرمز للسلطة القضائية الفاسدة التي سمتها الجور، أما قبعات الجنود فترمز إلى السلطة العسكرية، وهو ما يعني أن القضاء والسلطة الدينية والعسكرية كلهم متواطئون في اغتصابهم للوطن، وبلغة كنائية مراوغة يتحدث عن رؤوف أحد شخصيات قصة"":" لم يفهم سر اللغة السهلة.. بل كان ينحت في ظل

---

(٣١٦) المجموعة القصصية، ص٢٠.
(٣١٧) المصدر نفسه، ص٣٤.

الكلمة الصعبة.. ينحت من صخر الأحرف مشنقا نادرا"[٣١٨] مما يرمز إلى أن رؤوف كان يقول ما يجب أن يقال، فيخترق بقوله الممنوع سياسيا، ليصنع الوعي الذي هو سلاح التغيير، فالمشنق سيعدم به الفاسدين، فالكلمة هي سلاحه بها يبث الوعي في النفوس النائمة، وبها يزلزل عروش الحاكمين الفاسدين، فتلوح بها تباشير الصباح الذي يزحزح ظلام استبدادهم ودكتاتوريتهم. فلغة حافظ ليست لغة تعبير عن قضايا المجتمع والإنسانية فحسب، بل عنصر تشكيل جمالي يفيض شاعرية، يأخذ قارئه عبر سحر السرد القصصي إلى عالم مفعم بالدلالات تشي بهيمنة النفس الشاعري فكانت حقا قصص رمزية تلامس مواطن التجلي و تجمع بين الإيحاء والإدهاش الفني.

التناص:

يشير مصطلح التناص إلى"تداخل وتقاطع النصوص في أشكالها ومضامنيها"[٣١٩] بشكل متفاوت، وتتضمن قصص السيد حافظ عوالما شاسعة من النصوص الغائبة، مقيما معها عدة تعالقات نصية، تظهر من خلال قدرته الفائقة على استلهام عدة نصوص وإنتاج نص جديد له خصوصيته رغم كل الإمدادات؛ إذ أنه استثمر عدة نصوص تاريخية ودينية لتتمظهر قصصه نسيجا يشبه لوحة فسيفسائية –حسب تعبير جوليا كرستيفا- مما وسّع فضاء النص وشحنه بطاقة إيحائية ودلالية جديدة.

ومن الأمثلة التي نوردها في هذا المقام ما ورد في مقطع:" لقد تعودنا على

(٣١٨) المصدر نفسه، ص٣٠.

(٣١٩) محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨،ص١٠٠.

الكتابة، على الغربة ونحن نقرأ الخطابات المتبادلة، إنها نبض العشق الذي ينبت رغم بعد المسافات برغم الأقلام الطفيلية التي تنبت في طريقنا، رغم الداء والأعداء.. "[٣٢٠] فعبارة" رغم الداء والأعداء" تحمل جينات دلالية وأسلوبية لنص غائب يتمثل في قول أبي القاسم الشابي:" رغم الداء والأعداء سأبقى كالنسر فوق القمة الشماء[٣٢١] والتعالق بين العبارتين هو عملية واعية ومقصودة من طرف المبدع، إذ عمد إلى امتصاص تجربة الشابي لأنه رأى وجود تقاطع بين التجربيتين على المستوى الدلالي والنفسي وتشابها في بواعثها، من حيث لهجة التحدي، والرغبة في إحداث التغيير و الانعتاق بكسر الأغلال رغم كل العراقيل التي زرعها المتربصون والأعداء، وإن التعالق بين نص السيد حافظ ونصوص أدبية أخرى يكشف عن غنى المخزون الأدبي والثقافي للمبدع ف" قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب لا تتأتى إلا ب"امتلاء " خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية، وقدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم"[٣٢٢] كما أن من الروافد الأدبية التي سقى بها السيد حافظ تجربته القصصية قوله في قصة"سيمفونية الحب في ثلاث حركات ":"لعل وعسى .. بكرة أجمل.. الحب المطر.. المطر.. المطر[٣٢٣] وقد اقتدى بالأسلوب الفني

---

(٣٢٠) المجموعة القصصية، ص١٢٥.

(٣٢١) أبو القاسم الشابي:نشيدة الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس، الموسوعة العالمية للشعر العربي، متاحة على شبكة الأنترنت.

(٣٢٢) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١٩٩٢،١، ص١١/١٠.

(٣٢٣) المجموعة القصصية، ص٢٤٧.

لبدر شاكر السياب في قصيدته المشهورة" أنشودة المطر" حيث تتبدى النزعة التفاؤلية للسيد حافظ، وتأمله أن يكون الغد أفضل رغم سوداوية الأوضاع، فالأوضاع المزرية والبؤس المولدة لميلاد هذين النص(القصة-القصيدة) هي ما يجمع بين السيد حافظ والسياب، مما يفضي إلى المقاربة بين حالة القاص والسياب مما جعله يمتص عبارة هذا الأخير، وهو ما تجلى في تكرار اللفظ نفسه" المطر" بما يكتنزه من طاقة إيحائية رامزة (النماء، التجدد، الانبعاث، التطهير...) ويدل هذا التماثل اللفظي والتشابه الدلالي على أن التناص بينهما مقصود لغايات فنية ونفسية

ولأن امتصاص نص لنص آخر هو عملية قصدية يرمي من خلفها المبدع إلى تحقيق مآرب شتى ، وهو ما صرح به "وأي ما يكن الجنس الأدبي الذي يمتص المتناص ليتجاوزه، فإنه لا يدل على أن السارد يستخدمه عابثا... وإنما هو يستعمل هذا الجنس الأدبي أو ذاك قصد تسريب الفكرة التي يبغي تسريبها"[٣٢٤] فقد حاور قصة سيدنا يوسف عليه السلام عبر لغة رامزة مفعمة بالخيال ويتبدى ذلك في قوله:" إنني مازلت أحلم كطفل في الثانية عشر باثني عشر كوكبا والقمر والشمس لي ساجدين"[٣٢٥] ويحيلنا هذا السياق الدلالي والأسلوبي إلى قوله تعالى في سورة يوسف:"إذ قال يوسف لأبيه إني أرى أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين[٣٢٦] فالنص الحاضر والنص الغائب يتماثلان في الحمولة الدلالية والنفسية، ففي نهاية قصة سيدنا يوسف عليه السلام المذكور تفاصيلها في القرآن الكريم –

---

(٣٢٤) أحمد السماوي: التطريس في القصص،إبراهيم الدرغوثي أنموذجا، مطبعة التسفير الفني، تونس، ٢٠٠٢، ص٩٠.
(٣٢٥) المصدر السابق، ص١٥٦.
(٣٢٦) سورة يوسف، الآية٠٥.

سورة يوسف- يسجد له إخوته و وهو ما يحمل دلالات الاعتراف بالذنب وبعلو المكانة ، وهو ما ظل يحلم به السيد حافظ في وطنه؛ حيث أنه قد أورد هذا المقطع حين كان يبث شكواه من تخلي الأصدقاء والمثقفين عنه لما كان طريح الفراش إذ ظل يتطلع بأن يجد تقديرا من وطنه ومثقفيه.

ومن شواهد التناص الديني قوله في قصة" تنهيدة غد اليوم أمس":" بعد مناورات وسوء نية كانت تعرقل السير العادي لتقديم أطروحتي الجامعية. وبعد صبر طويل، ومعاناة مريرة، وبعد صمت حكيم ضبطت فيه أعصابي جاء الحق، فتبينت الخيط الأبيض من الخيط الأسود"[٣٢٧] ونجد موضعا آخر للتناص الديني قوله:" وتخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى"[٣٢٨] وفي هذا يستحضر السيد حافظ قوله تعالى في سورة :"يوسف" فقد استثمر المبدع لغة القرآن الكريم حيث شكل هذا الأخير عنصرا رافدا للغة قصصه لما يتوفر عليه من فصاحة وبلاغة وعمق التصوير، فمصر هي النقطة المشتركة بين النص الحاضر والنص الغائب، فخلع النعل يشير إلى أن أرض مصر مقدسة، وكل مكان مقدس لا ندلفه إلا بعد خلع النعل، ففي هذا تأكيد على عراقة مصر وقدسيتها وهو ما تتضمنه هذه القصة"

وهكذا، تتكاثف الرموز وتتداخل الأزمنة..لتتشكل نسقا لغويا خاصا يتميز بالحوارية"[٣٢٩].

وقد نوع المبدع من المشارب التي غذى بها نصوصه القصصية عبر استثمار تقنية التناص من تناص أدبيى إلى ديني وحتى تاريخي، ومن نماذج

---

(٣٢٧) المجموعة القصصية، ص١٣٦.

(٣٢٨) المصدر نفسه، ص٤٦.

(٣٢٩) عبد الحميد هيمة:علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، مطبعة دار هومة، ط٢، ٢٠٠٦، ص٨٧.

التناص التاريخي الذي يدخل في إطار الديني قوله في قصة" رجل في صندوق":" تتحدث على الأطفال وتحكي لهم قصص النيل وكيف أن سيدنا موسى سار في الصندوق وأن زوجة فرعون كانت جالسة وشاهدت الصندوق"(٣٣٠) وفي هذا إشارة واضحة لقصة سيدنا موسى عليه السلام، واجتماع الرمزين النيل/موسى عليه السلام إحالة مباشرة لمصر لارتباطهما الوثيق بها.

ليكون التناص-وفق هذا التوظيف- "سبيلا لإشباع الموقف الثقافي بالحس التاريخي والرؤية الاجتماعية والإنسانية" فالقاص باستلهامه للنص الديني قد عمق الدلالات، وهذا التفاعل النصي قد نقل النص من سياقه الأول المرتبط بلحظة تاريخية ماضية إلى سياقه الجديد التخييلي المعبر عن اللحظة الراهنة. وهو في هذا لم يعتمد على اجترار النص الغائب بل اعتمد على التغيير والقلب بما يخدم موقفه ورؤيته، واستخدام المبدع للتناص يدل على سعة اطلاع السيد حافظ، وتعدد مشارب ثقافته وهو ما سمح له باستلهام هذا الكم الهائل من النصوص دون أن تسلب نصه فرادته وخصوصيته الدلالية والجمالية الفنية.

اللغة العامية:

من أهم سمات لغة السيد حافظ أنها تقترب من الواقع رغم أنها تعبر عن عالم متخيل، إلا أنها تحاول الإيهام بواقعية القص، وأنه نقل للواقع المعيش، وهو ما يسمى في الكتابة السردية ب" الأسلوب الواقعي" ومن مظاهره في هذه المجموعة القصصية استخدام المبدع لبعض مفردات وتراكيب من العامية والتي تخللت كلام الساردين أو الشخوص القصصية، فرغم أن

---

(٣٣٠) المجموعة القصصية، ص٩١.

الفصحى هي لغة القص في هذه المجموعة القصصية غير أننا نلفي توظيفا لبعض التراكيب العامية بين الفينة والأخرى، وذلك للاقتراب من شرائح كثيرة من المجتمع، خاصة المواطن المصري البسيط؛ الذي جاءت نصوص المجموعة القصصية لتعبر عن همومه وآلامه وآماله.ومنه، فتكون هذه التراكيب العامية قناة إيصال رسالته والضامن لتحقيق الفهم، ولوعي المبدع بهذه القضية، فقد فجاءت نصوصه القصصية المتضمنة في هذه المجموعة تتروح بين الفصحى والعامية مثلما هو في الحوارات اليومية للشعب التي تتسم بتعدد الخطابات بين كلمات فصحى وعامية و حتى أجنبية أو أجنبية معربة. كما أن هناك مسوغا آخر لاستعمال السيد حافظ للغة العامية وهو الاقتراب أكثر من شخصيات القصص إذ يجيء كلامها معبرا عن مستواها الاجتماعي والطبقي؛ فالقاص يستخدم اللغة المناسبة لمستويات الشخصية الفكرية والثقافية والاجتماعية والمهنية، منها نقله لكلام المرأة الخليجية عندما عرض عليها أن يهديها النيل والأهرام والبحر المتوسط والأحمر فردت مندهشة:" ايش فيك اتينت(اتجنيت) أنت تعطي نيل مصر والبحر المتوسط والأحمر والهرم لي"[٣٣١] فهذه الكلمات العامية أسهمت في تعميق هوية المرأة وإبراز انتمائها بشكل جلي، فضلا إلى إن السيد حافظ قد ترك شخصيات القصة تتكلم وتعبر وفق لغتها وليس أسلوبه الخاص كقوله:" ـ أنا عايز الدرجة الأولى.. عايز أبقى مدير.

ـ بكرة حتبقى أعظم راجل في الدنيا

ـ أنا عايز أبقى مدير كل حاجة فيها ثقافة في البلد دي

---

(٣٣١) المجموعة القصصية، ص١٧.

- إنشاء الله.. بقولك إيه [٣٣٢] فقد جعل الشخصية تتكلم عن نفسها مصورة أمالها وأحلامها في أسلوب واقعي يقترب من أي كلام يدور بين زوج وزوجته، مما ألقى على هذا الحوار صدقا وحيوية وواقعية. والأمثلة على ذلك كثيرة مثاله قوله:" قالت صافيناز كاظم(١٩٨٠) أنت مجنون يا ابني. فيه حد يكتب مسرحية ويطبعها قد الكف ويسميها" كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى"[٣٣٣] فهي كمثقة تتكلم بتراكيب عامية لكن مع الاقتراب بها من الفصحى ، وهو ما يعزز فكرة أن مستويات اللغة تتباين وتبرز تبرز حسب الوضعية الاجتماعية للشخصيات ومكانتها الثقافية والفكرية والعلمية"[٣٣٤] فلا يمكن أن يسند لكلام فلاح أمي بسيط كلام محام أو شاعر، ومنه يمكن القول " بأن الشخصية هي التي تحدد طريقة حديثها، وأسلوبها وكيفية بناء وعيها"[٣٣٥] مثاله قول الكناس:" صاح الكناس أمام باب الدكان.. يا حج يا حج ألحق العربية بتعتك بتمشي لوحدها والمتور داير وما حدش راكبها هي فيها عفريت" [٣٣٦] ولوعي المبدع بأن اللغة ترتبط بتنوع المواقف والمقامات وردود الأفعال داخل الحياة الاجتماعية، فإنه لم يعمد في إبداعه إلى استعمال أسلوبه فقط، بل إنه أخذها من وسطه الاجتماعي بما تتضمنها من تناقضات واختلالات وتناقضات، وليضفي على اللغة العامية جمالية، وحتى لا تبدو هجينة عندما تندمج في نص فصيح فقد حاول أن يرتقي بها

---

(٣٣٢) المصدر نفسه، ص١١١.

(٣٣٣) المصدر نفسه، ص١٥.

(٣٣٤) محمد ساري: السلطة الكليانية وجرائمها، قراءة في رواية عزوز الكابران لمرزاق بقطاش، مجلة المساءلة، ع١، ربيع١٩٩١، ص١٦٣.

(٣٣٥) ياسين النصير: الرواية والمكان، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط٢٠١٠،٢،ص٥٤

(٣٣٦) المجموعة القصصية، ص١٢٥.

ليجعلها قريبة من الفصحى مثاله قوله فوزي فهمي في قصة:"لك النيل والبحر والهرم يا حبيبتي": قال فوزري فهمي: يا سيد أنا قلت لبنت في الجامعة الأمريكية لو عايزة تعملي دكتوراه في المسرح التجريبي اعملي عن السيد.هو الوحيد اللي حقيقي.أنا خلصت ضميري قدام الله"(٣٣٧)

سرد على ضفاف الشعر:

تعد اللغة عند السي إبراهيم من أهم مقومات التحديث والتجريب في القصة العربية ، حيث " لم تعد مجرد أداة تبليغ تستعمل للتعبير عن الصور والأحداث بل صارت... غاية في حد ذاتها تحظى بعناية خاصة، فينظر في إيقاعها وفي شحنتها الدلالية، ويعنى بمكونات الفظة في تركيب الجملة حتى تؤدي وقعا مخصوصا وتحدث نغما مؤتلفا، شأنها في ذلك شأن الشعر يردده قائله بصوت مرتفع ليطمئن على جمال الإيقاع وحسن الصياغة"(٣٣٨) وهو ما ينم على امتلاك القاص لناصية اللغة، فكثيرة هي المقاطع التي تتضمن نفسا شعريا على السرد نحو قوله: :" الكويت.. القادسية.. الحانية.. لؤلؤة الخليج.. وقاتلتي وعشيقتي.. ورياح الحب.. وتقلبات الأزمنة المنسية"(٣٣٩) وقوله أيضا:" والخليج المجنون.. والعصر المخبول.. والفصل المأفون.. والإنسان المعصوب العينين.. إنه لقي خندقين خندق الضياع وخندق الجياع"(٣٤٠) وهو ما يجلي نزوع المبدع إلى إضافة عناصر إبداعية أخرى على نصوص مجموعته القصصية بصبغ لغتها صبغة شعرية

ومنه، تتضاعف جمالية النص الملتزم عندما يخترق الشعر السرد ليزيد فنيته

(٣٣٧) المصدر السابق، ص١٧.

(٣٣٨) محمود طرشونة: المشهد الروائي التونسي الآن، ص٠٩.

(٣٣٩) المصدر السابق، ص١٨٥.

(٣٤٠) المجموعة القصصية، ص١٠٣.

جلاء :" ذكرياتي لم أجدها.. ولا أعلم هل هي ذاكرتي فعلا.. هناك ومضات تأتي بين لحظة وأخرى.. أم هي لمحات من أحلام رأيتها في منامي، هل هي أحداث حدثت لي؟! هل اختلطت أحلامي بشريط ذكرياتي؟! هل عاد هناك هذا الشريط أم تلف وضاع؟! من أنا.. ؟ ومن كنت.. ؟ وماذا أصبحت.. ؟ وماذا سأصبح.. ؟ من هم.. ؟ وجوه.. مجرد وجوه.. أقنعة مختلفة.. لا أعلم من خلفها.. من يحركها [٣٤١].وقوله أيضا:" آه يا بلادي.. حتى ولو أحببت ألف رجل غيري حتى ولو ادعيتي وافتريتي علي حتى ولو قيدوني بالسلاسل ووضعوني خلف القضبان حتى ولو تطايرت بنا المسافات أنا في مكان وأنت في مكان وبعثرت أيامنا ذكريات حتى ولو انطفأت في قلبك نيران شوقي حتى ولو فعلت ما فعلت فإني أحبك[٣٤٢] وهو ما يدل على أن المبدع لم يحتفل بالحدث على حساب التجربة اللغوية لوعيه بأن اللغة هي الحاملة لرؤية الأديب للعالم والإنسانية وبأنها المحفزة للقارئ على ولوج عالم النص.

ومن الأمثلة التي نسوقها لتدليل على أن السيد حافظ يتعامل مع اللغة من بعد جمالي" قلبي عصفور مهاجر على أشجار القلق.كم هاجر في مدن البراءة"[٣٤٣] فكأن القاص ينظم شعرا وليس نثرا: " طفح القلب نشيدا بريا فوق أرصفة الجوع الحبلى بالأغاني.. الخاسرة.. لم يعد في النوايا الخبيثة خير"[٣٤٤] فهذه المقاطع أقرب إلى الشعر منها إلى النثر لأنها طافحة يالاعرية والغنائية

وتتجلى براعته الفنية لما فيستعمل لغة تهكمية ساخرة:" عبر مسافات

(٣٤١) المصدر نفسه، ص١٦١.
(٣٤٢) المصدر نفسه، ص١٩٤.
(٣٤٣) المصدر نفسه، ص٢٧٣.
(٣٤٤) المصدر نفسه، ص٢٩.

الطريق كانت تتحدث معه عن أبيها الفقير.. عن كونها مدرسة في المرحلة الابتدائية في قرية بجوار الاسكندرية وأن التعيين أتى إليها في القاهرة فرقعت شكوى للوزير رضي الله عنه.. ولكن الوزير رفعها لمجلس الوزراء رضي الله عنهم وأرضاهم لكنهم رفضوا الطلب بحجة أنها تحتاج مدرسين في تلك المدرسة"[٣٤٥] وذلك أن اللغة الساخرة ليست متاحة لأي مبدع، وهو ما جعل فنه متميزا، وقراءة مجموعته القصصية عملا عميقا، وفي إدانته لجمود الوضع واستعصاءه على التغير يقول:" العالم لن يتغير هل نستطيع أن نغير العالم.. البحر يتغير.. رأيناه بألف لون ولون.. الطيور تتغير تطير تسير من بلاد إلى بلاد.. يهاجر السمان.. يهاجر ويعود ونحن أنا وأنت نهاجر لحظة يعاقبنا المجتمع.. الوعي يا حبيبتي خنجر في الضلوع.. الوعي مأساة العصور.. السمك يهاجر من النيل إلى البحر إلى النيل كل الأشياء تتحرك.. ولماذا نحن نرتدي الاستكانة للزمن .. ماذا يعني العمر وما هو الثمن.[٣٤٦] وهذا، استفاد القاص من لغة الشعر ليرتقي بعمله من المستوى العادي إلى المستوى الشعري مستفيدا من صوره ورموزه وانزياحاته، ومن هذا الاستخدام للغة ترتقي لغة قصصه.

خاتمة:

لقد سعى السيد حافظ إلى الجمع بين تصوير واقعه منطلقا من دائرته الضيقة(الوطن) إلى دائرته الرحبة(الإنسانية)، فجاءت قصص المجموعة القصصية حاملة لرؤاه ومواقفه مع حرصه على خلق عالم فني يحتوي التزامه له خصوصياته؛ إذ ارتقى بعمله القصصى إلى مستوى الشعرية وذلك

(٣٤٥) المجموعة القصصية، ٩٦.
(٣٤٦) المصدر نفسه، ص٦٧.

في توليفة إبداعية متميزة مفندا بذلك كل الإدعات التي تقول بتعارض الالتزام والفنية الجمالية، مما جعل تجربته القصصية حداثية تبحث لنفسها عن أسلوب كتابي يحقق لها تميزها؛ فالقصة الحديثة "تبني وعيها بالمجتمع والكون عبر نزوع تفجيري انتقادي يؤسلب اللغة وينسرب بالواقع عبر التخييل"[٣٤٧] وهو ما مكنّها من استعاب مواقف الأديب ورؤاه بطريقة فنية جمالية منفتحة على التأويل، تتمنع عن القراءة الأحادية أو السطحية، بحيث تتطلب من القارئ نشاطا تأويليا للقبض على دلالاته ومقاصده. ومن هنا، فقد اكتست اللغة مكانة هامة عند حافظ؛ إذ عمد من خلالها إلى تحديث خطاب القصة وإثراءه بتبني لغة شعرية تميل إلى إبعاد العمل القصصي من أن يكون مجرد انعكاس فني للواقع، واستلهام له، ناقلا إياه من المستوى الإبلاغي إلى المستوى المجازي.

ص١٩ إن الالتزام قد درس عند الشعراء عادة في حين أنه قد اعتبر مجال الكتابة النثرية.

<u>المصادر والمراجع:</u>

١-المصادر:

- القرآن الكريم

- السيد حافظ: المجموعة القصصية.

٢-المراجع:

---

(٣٤٧) عبد الرحيم علام: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، ص٦٣.

الكتـــب:

١-ابن منظور: لسان العرب، مجلد١٢، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٥٦.

٢- أبو حاقة أحمد: الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١،١٩٩٧.

٣- السماوي أحمد: التطريس في القصص،إبراهيم الدرغوثي أنموذجا، مطبعة التسفير الفني، تونس، ٢٠٠٢.

٤- اسماعيل عز الدين:التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ١٩٩٣.

٥ - الشابي أبو القاسم:نشيدة الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس، الموسوعة العالمية للشعر العربي، متاحة على شبكة الأنترنت.

٦- الصبيحي محمد الأخضر: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان،ط١،٢٠٠٨.

٧- العالم محمود أمين: الثقافة والثورة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٧٠.

٨- العالم محمود أمين: ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الجزائر، دط،دت.

٩- الحكيم توفيق: فن الأدب، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة والنشر، دت.

١٠- الفيروأبادي: القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، لبنان، ٢٠٠٨.

١١- النصير ياسين: الرواية والمكان، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط٢،٢٠١٠.

١٢- ضيف شوقي: البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٧، ١٩٩٢.

١٣- طبانة بدوي: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر ، الرياض، السعودية، ١٩٨٤.

١٤- عبد الرحمان عائشة: قيم جديدة للأدب العربي القديم، دار المعارف، القاهرة، مصر،

١٥- عرابي لخضر:الأدب الإسلامي، ماهيته ومجالاته، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ٢٠٠٣.

١٦- غنيمي هلال محمد: النقد الأدبي الحديث، دار الشعب، القاهرة، دت.

١٧- عيد رجاء: فلسفة الالتزام، منشأة المعارف ، الاسكندرية، مصر،١٩٨٨.

١٨- فيدوح عبد القادر: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، سوريا، ٢٠١٢.

١٩- قطب محمد:دراسات في النفس الإنسانية، دار الشروق، بيروت، لبنان، ١٩٧٤.

٢٠- مصايف محمد:النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط٢، ١٩٨٤.

٢١- محمود زكي نجيب: مع الشعراء، دار الشروق، مصر، ط٤، ١٩٨٨.

٢٢- هيمة عبد الحميد:علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، مطبعة دار هومة، ط٢، ٢٠٠٦.
٢٣- وهبة مجدي:معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، لبنان، ١٩٧٤.
٢٤- يقطين سعيد: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١،١٩٩٢.

الكتب المترجمة:

١- سارتر جون بول: الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي،، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط٢،١٩٦٧.

المجلات والدوريات:

١- طرشونة محمود: المشهد الروائي التونسي الآن، مجلة الحياة الثقافية، العدد١٠٨، جوان٢٠٠٨، تونس.
٢- عبد الرحيم حمدان عبد الرحيم:اللغة في رواية" تجليات الروح" للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، جوان ٢٠٠٨.
٣- ساري محمد: السلطة الكليانية وجرائمها، قراءة في رواية عزوز الكابران لمرزاق بقطاش، مجلة المساءلة، ع١، ربيع١٩٩١.

الأطروحات والرسائل:

١- المصري أحمد محمد أحمد: الالتزام في الشعر الفلسطيني المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، فلسطين، ١٩٨٩.
٢- الهشيم جواد اسماعيل عبد الله: الالتزام في الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر، رسالة ماجستير،الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين،٢٠١٠-٢٠١١.
٣- ديبو أمال: الالتزام في شعر بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية بلبنان، بيروت، لبنان،١٩٨٢.

سيرةذاتية

الاسم: عائشة

اللقب: حمادو

البريد الالكتروني: aichahamadou@yahoo.fr

متحصلة على البكالوريا سنة ٢٠٠٦

شهادة اللسانس ٢٠١٠

شهادة الماجستير ٢٠١٤ دراسات أدبية ونقدية

السنة الرابعة دكتوراه العلوم تخصص دراسات أدبية ونقدية

أستاذة مؤقتة في المركز الجامعي لتيبازة

المؤسسة الجامعية: أستاذة مؤقتة بالمركز الجامعي عبد الله مرسلي-تيبازة

المؤهل العلمي ماجستير في الأدب العربي، تخصص"دراسات أدبية ونقدية" ومسجلة في السنة الرابعة دكتوراه العلوم في نفس التخصص.

رمزيّة (الاختلاف) في قصّة " لكِ النّيل والبحر والهرم يا أميرتي " للسيِّد حافظ

- مقاربة تفكيكية -

بقلم أ. نصيرة علاك

أستاذة مساعِدة المركز الجامعي تيبازة

١. مقدِّمات

١.١ الموضوعة والإشكالية

نعمِل - في هذه المحاولة - قراءة نقديّة مقتضَبة لقصّةٍ قصيرةٍ متضمَّنة في مجموعة قصصيّة[٣٤٨]، أصدرَها الكاتب المصري السيّد حافظ المشهور أكثر بالكتابات المسرحية. يتّصل معظم القصَص الوارِد في هذه المجموعة بموضوع الهوية " المصرية "، ويتعلّق بالمعاناة التي خلّفتها إرادة لا تذكُر اسمَها إلا رمزاً بينما تهدِّد جوهر التّاريخ المصري العريق بأزمة ذات رجّة قوية تكاد تنال مِن وجوده، رامية إلى طمس تلك الهوية بمختلف مضامينها وأشكالها.

وتحمل القصّة المعنية بهذه القراءة عنواناً ذا دلالةٍ رمزيةٍ بامتياز تنبئ بما احتفلت به مصر من " الأقدار والتقديرات " المنهزمة أمام تلك الإرادة " البشرية " البشعة، مصاغاً في جملة تنهيدية استفزازية: لكِ النّيل والبحر والهرم يا أميرتي[٣٤٩].

وقد لَفت انتباهَنا اهتمامُ القاصّ في هذه القصّة بموضوعة " الاختلاف " التي - على الرّغم مِن الحساسيات المحيطة بها، فقد بحثها في شيءٍ مِن الشفافية وكثيرٍ من الانفتاح، يبدو أنّهما مغلّفان بغطاء مِن الرمزية المستشرية، بل ملفّفان بِـ " ما ورائيات " ورثها عن أسلوبه المسرحي القائم على الترميز،بكلّ ما يحتاج إليه هذا الأخير مِن فكّ واستقراء لأبعاد الاختلاف المتعددة (التسويف والإطالة والتمايز)؛ ضمن قراءةٍ أنأى ما تكون عن اختزال نظرات الكاتب في مقولاتٍ مميَّعة قائِمة على الحكي الظاهري أو المحاكاة المجانية؛ ولاسيما أنّ موضوعة " الاختلاف " صار

---

(٣٤٨) تضمّنت المجموعة خمسين قصّة قصيرة كتبت في خمسين عاماً نشر بعضها في مجموعتين وبعضها لم يُنشَر. يشهد القاصّ قائلاً: « هي حصاد مشواري مع السّرد لعلّها تفيد البعض أو تفتح نافذة جديدة للقصّة القصيرة » (ص.١١).

(٣٤٩) ينظر: السيد حافظ، لكِ النّيل والبحر والهرم يا أميرتي، ضمن لكِ النّيل والقَمَر (مجموعة قصص)، ط.١ ، المجلس الأعلى للثقافة (الهيئة العامّة لدار الكتب والوثائق القومية)، القاهرة، ٢٠١٦، (ص.١٥ ٢٢).

موضة في مشهد الحركة النّقدية الحديثة يتعاطاها كثيرٌ من الباحثين المجتهدين والمقلّدين.

أما هو فيمكِن أن نزعم أنّه تعرّض لها - برهافته المعتادة ومزيد من الفطنة والصرامة - مِن منطلَق احتكاكه بالواقع الذي لا يزال يبعث له صورة سيِّئة عن هويّته، إذ حاول الكشف عنها من حيث تبدو أقل ظهورا، ومن ثم التأمّل فيها كظاهرة بدون أن يحيد عن المنحى الذي سطّره لنفسه في سابق كتاباته المتعلقة بالهوية المصرية، والمتمثّل في جرد ما علق بهذه الهوية من شوائب مضلّة، واضِعاً نفسَه صراحةً ضمنَ التّقليد المسرحي الذي ناضل مِن خلاله لرفض مساومة الهوية التي يلتمسها ليفتكّها من عبث الزمن، وبوصفه مؤلّفاً ومخرجاً مصريّاً من جيل النكسة ولسان حالها، أي من جيل العنف والغضب والشعور بالإحباط(٣٥٠).

٢.١ الفرض والمقاربة

إذن، فالدّاعي الحقيقي إلى تناول هذا الموضوع هو البحث في أسرار ما عمد إليه الكاتب مِن تكثيف الرّمز في الأقصوصة " الاختلافية " المعنية بهذه القراءة التي نعوِّل فيها على مقاربة تفكيكيّة لما نتوسّمه من تلاؤم بين أغوار الرمزية ومَناقِب التفكِيكيّة فيما يخصّ تنقيبها في طبقات الأشياء الدالّة وعبر دَرَكاتها، بقصد تثمين الأعماق وفضح بريق السطوح. وهي قراءة تشرح، على الأقل بصورة موجزة، كيف تتداخل أحداث القصص وتتفاعل ملامح الرموز المجنَّدة لهذا الغرض، مشكِّلَةً بمجموعها - وفي آخر المطاف - نوعاً من رمزيّة هي التي نتصيّدها في سبيل تبرير حضور " الاختلاف " الموجَّه في اتجاه استرجاع الهوية، وبتفكيك عناصرها المتكتّلة وأبعاد هذا الاختلاف الذاتية (العِرقية).

مِن هنا يستوجب العمل بمقتضى المنهجية الملحّة على وضع أولى فرضيات الدراسة التي مؤدّاها أنّ شخوصَ قصصِ السيّد حافظ رموزٌ لعقلياتٍ وذهنياتٍ قد

---

(٣٥٠) ينظر: عبد الكريم برشيد، مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، أدب ونقد، ع.١٠، القاهرة، يناير ١٩٨٥، ص.٩٤.

أسهم في تشكيلها كلٌّ من التاريخ وتداخُل ركام من أحداثه العشوائية والمنتظمة معاً. كما ساعد على استمرارها على مرّ العصور عامل المعتقد الديني الذي عالجه القاصّ ضمن ثنائية تقابلية ذات دينامية عجيبة وهي (الإسلام والمسحية) بوصفهما ديانتين كادتا أن تقضيا على الهوية المصرية ولكنهما جهلتا من مصر أمّ الدنيا وأرض الكنانة. مع العلم أنّ البحث في ظاهرة الاختلاف هو بحث في طريقة تشكّل السلطة: سلطة المعرفة وسلطة الثقافة، وسلطة الجماعة، وسلطة النظام. وهو محاولة لتحليل الأنساق والبنى للوقوف على طرق التبادل والتفاعل بين الأفراد. « كما أنّ تفكيك ظاهرة الاختلاف هو سعي إلى فهم الأنا في علاقتها بالآخر وبالغيرية. وما طرح سؤال الاختلاف إلاّ تعبير عن الحاجة إلى تجاوز منطق الثنائيات الصّارم ونسق التصنيفات القائم على العنف »(٣٥١). ومن ثمّ فإنّ المقاربة التفكيكية تصحّ هنا لأن وراء انتقاء القاصّ لأحداثٍ دون أخرى ما ينمّ عن إطار فلسفي وجودي معيّن يهمّ استطلاعه.

١.٣ الغاية

وعليه، فمقالنا يرمي إلى بحث الخلفيات الفكرية التي نرى أنّ الكاتب استند إليها في معالجته لفكرة " الاختلاف " التي نعتقد - من جهة - أنّه صوّر أو صنع على محورها مجمل أحداث سرده الذي لا يمكن الدخول في أدق تفاصيله، لذا نكتفي - من جهةٍ أخرى - بالوقوف عند المؤشّرات الدالة على اهتمام الكاتب بتقويض بعض المعتقدات التي ترسّخت لدى الفرد المصري خصوصاً وهو يسعى إلى استرجاع هويته التاريخية المندثرة. ويُذكّر أنّ للسرد القدرة على تجلية المتناقضات وتسويتها أو تعقيدها بالنسبة لحياة الفرد. كما يمثّل « القدرة على نقل الطبيعة المتناقضة تماماً للوجود الإنساني"(٣٥٢).

---

(٣٥١) آمال قرامي، الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية: دراسة جندرية، دار المدار الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٧، ص.١٠.

(٣٥٢) جيينز بروكميير ودونال كاربو، السرد والهوية: دراسات في السيرة الذاتية والذات

٤.١ اللوائح الإعلانية

نلاحِظ من حيث النسق التنظيمي الذي اعتمده القاص، أن الشكل يقوم على وضع لوائح نَعتناها بالإعلانية (الاستشرافية). ما يسرده في توازٍ هو ملخَّص في علاقة تقاطعيّة معلنة ضمن لائحة لعلّها تدلّ القارئ على ما يجب رصده من القيم المتناثرة بين الأسطر.

اللائحة الفاتِحة

كانت فاتحة القصّة في تحديد مصدر الأزمة الهوياتية:

« أغمضت عيني لحظة ثمّ فتحتها فوجدتني في عصر المماليك .. يحاصِرون الشوارع .. والسلطان سليم الأول يأمر بالقبض على .. فأصبحت سجيناً طوال ٤٥٠ سنة .. ترى ما الذي جرى .. »

إنّ الإغفاء بعد تجربة ضربت ٤٥٠ سنة ذهبت سدىً (مجولة)، خلاصة ما حدث فيها هو الاضطهاد مرموزاً إليه بأمر السلطان إلقاء القبض على (مجهول).

إنّ مثل هذا الإعلان يستشعر موضوع القصة أي الهوية المصرية المهددة، بقدر ما يعطي شرعيّة لمخيال القاصّ يقول فيه ما يشاء، ولكنه مستمَدٌّ من الماضي المرتبط بحياته، وممتَدٌّ إلى تاريخ مصر العريق الذي شهد ما عاناه بنو جلتده من أنواع ذلك الاضطهاد. ويأتي تشخيص المسؤول - أو المسؤولين - عليه ضمن سلسلة من رموز.

ويُشعِر- في إشارة سريعة- بالمسخ الذي وقعت مصر ضحيّته على إثر ما عرفته من أنواع الاستعمار، "دخل الرومان على البلاد ومسحوا اسم جدّي من فوق الآثار.. دخل الرومان وقالوا فراعنة أوثان وسحرة ومشعوذين وفي المعابد أسرار..هدموا المعابد ومسحوا الآثار ودفنوا جدي لم نعرف أين جثته حتى الآن".

والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥.

٢. تكريس الهوية سرداً / رمزية الاختلاف

٢.١ تحديد الهوية والاختلاف والرمزية

ترتبِط الهوية بالاختلاف ارتباطاً عضويّاً وضروريّاً في علاقة ضمنية تلازمية، يكاد يكون كلٌّ منهما قيداً للآخر. ذلك أنّ إثبات الهوية ليس مجرّد عمليّة التّعريف بها عن طريق استجلاء نفسها في نفسها، بل يتمّ التعرّف على الهويّة في مرآة " الآخر " المختلف عن الذات. فلا يُصنَّف الشيء في الوجود إلاّ بما ليس هو، أي بأمارات تُستجلَب من الغيرية. لذا ينصبّ تفعيل الرمزية في هذه الأقصوصة على إبراز التفاعل الكائن بين صيرورة الهوية وحركية الاختلاف. الكاتب لا ينفكّ يردِّد زعمه: « أنا حفيد الفرعون ملك مصر العظيم أول الملوك ولست من هؤلاء المصريين من أصل المماليك » (ص.١٨)

ولتفكيك العلاقة المركّبة بين الهوية والاختلاف يجدر تبسيط مصطلح " الاختلاف " بتحديده أوّلاً على أنّه مفردة شائِعة اكتسبت بُعداً مفهوميّاً واصطِلاحيّاً نتيجةَ جهودِ بعض المفكِّرين الذين أسهموا في تعبِئتها بحمولة دلالية معرِفيّة جديرة بالاهتمام، وإن لم يفعلوا ذلك دائماً مِن خلال المفهوم نفسِه أو تحت مسمّى الاختلاف. فالمفهوم الذي اكتسب بعداً اصطلاحيّاً تداوليّاً نتيجَة تلك الجهود صار ذا صلة بمفاهيم رديفة بطريقة غير مباشِرة(٣٥٣).

لعلّ هذه المفاهيم هي التي تشكِّل الرموز التي نهتدي بها - ههنا - بمعية الكاتب الذي يرسم لوحاته ويخطّط لكلماته، وهو يضعها باعتبارها معالم في الطريق تدلّ على الشخصية والذات والهوية، وتقيم علامة فارقة للمجتمع المصري الذي هو في صدد الغوص فيه ولثقافته السائدة التي يوحي بمظاهرها المرضية، قائلاً: بعد إذ « جاء المماليك إلى مصر، ظلّت أسرتي تعاني، تحوّل المماليك إلى سادتنا ونحن ملوك الفراعنة ظلّ حالنا أسوء من العبيد » (ص.١٩).

---

(٣٥٣) ينظر: سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٨، ص.١٣.

وفي ضوء هذه المقابلة الرمزية بين الماضي والحاضر، يسقط قناع تقديس التاريخ بمجرَّد ما هو تاريخ، لفسح المجال للكشف - أو الاستكشاف - المزمع إنجازُه في هذا السياق. وهو ما يحتاج إلى إعمال تفكيكٍ لآلية السّرد القائمة على تبئير أهمّ ما يمكن من الأحداث والمشاهد والحوارات المتضمّنة في هذا النصّ القصير جدًا. سواء كان السرد متأصلاً أو جزءاً من أفعال الإنسان، أو شكلاً لغوياً وذهنياً يستخدم ليصف واقع الإنسان ويعيد بناءه، ويفهمه، مسائل وصلت مناقشتها إلى مستوى معقد في التاريخ وفلسفة التاريخ أيضاً. ويؤكد كثير من المؤرِّخين أنه بينما سادت المناظرات عن الهوية الفردية والذاكرة بواسطة النماذج الميتافيزيقية والإمبريقية، كان للذاكرة التاريخية معقل في السرد دائما. لم ير دارس منذ القدم حتى نهاية القرن الثامن عشر، حدّاً معيّناً بين التاريخ و" الأشكال الأخرى من الأدب "(٣٥٤).

غالباً ما يتّم تحديد الهوية على أنّها تمثّل « كينونة ضمائرية (هو /ية، أو هي/ية، أو أنت/ية) تتشكّل معقلنة متجسّدة في هيئة أنوية، تتبدّى لصقاً بشخصٍ واحد ولها مسمىً معيّن، وتمتلك خصوصية مجرّدة من الكلية بذاتية قد تتنافى مع الوحدانية، وقد تتوقّع فيها تفرّداً أو اختلافا »(٣٥٥). وتفسّر العناية بالكينونة كونها تقوم على « علاقة تفرّد وانتماء وطيدة بالهوية، [بيد أنّه] لن تكتمل تلك العلاقة أو يتّضح كيانها ما لم ترتبِط بالآخر »(٣٥٦) . ثمّ إنّ تمظهر الذات يتّم على محور الصيرورة أيضاً وهو الذي يكفل لها التواجد كمعطى ثقافياً وليس ذلك فحسب، « بل هو مظهر هوياتي متجدِّد باعتدال وتوافق، بما لا يلغي مسائل إثنولوجية أو عقائدية أو

(٣٥٤) جيينز بروكميير ودونال كاربو، السرد والهوية: دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة..، ص.٢٦.

(٣٥٥) نادية هناوي سعدون، الهوية بين التقويض والكبح: استبصار نقد ثقافي في أركيولوجيا ميشيل فوكو (الجنون والذات طرازاً)، فصول، م.٢٥/ج.٣/ع.٩٩ (عدد خاص بالنَّقد الثقافي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ربيع ٢٠١٧، (ص.٩٢ ١٠٧)، ص.٩٢.

(٣٥٦) المرجع نفسه، ص.٩٢.

سوسيولوجية، بل سيتعامل معها من منطلق غير إتباعي ليس فيه ثبوت ولا تقنّع ولا اختلاف »(٣٥٧). في الحقيقة السرد يتقاطع مع انفعالات السارد في حدّ ذاته ما يكشف عن رؤى القاصّ الذي يكمن وراء ستار الأحداث وهو يحرِّكها من هنا فلا يخطئ الإنجليز لما أسموا السرد بمصطلح (Telling) أي القول أو " مقول القول " حيث تحدث تحويلات وتحويرات(٣٥٨). وهو أشبه بمظهر الرؤية كما يدعوه تزفيتان تودوروف(٣٥٩).

وبتجريب تعريفات الرمز انطلاقاً من مفهمته (Conceptualisation)، نستشفّ مدى تمحورها حول معنى " الإشارة والإيماء ". ذلك أنّ « الدلالة الرمزية هي ما يوحي وجودُها بمعنى آخر دون أن يكون بينها علاقة ضرورية غير رابط المشابهة [..] »(٣٦٠). ويتّفق الأقدمون في تعريف الرّمز بأنّه كناية غامضة إذ يقوم على الإشارة إلى الشيء « على سبيل الخفية » - كما يحدِّده صاحب العمدة(٣٦١)، أي إشارة حسيّة، مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس(٣٦٢). وهو ما يتيح لنا أن نتأمّل في شيء آخر وراء النصّ؛ فهو قبل كلّ شيء معنى خفيّ وإيحاء(٣٦٣).

---

(٣٥٧) المرجع نفسه، ص.٩٥. نقلته عن: بول ريكور، الذّاكِرة التاريخ النسيان، ترجمة وتقديم وتعليق، جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٩، ص.٣٤.

(٣٥٨) ينظر: LINTVELT JAAP, ESSAI DE TYPOLOGIE NARRATIVE: LE POINT DE VUE, ED. LIBRAIRIE JOSÉ CORTI, PARIS, 1981, P.115.

(٣٥٩) ينظر: TZVITAN TODOROV, LES CATÉGORIES DU RÉCIT, COMMUNICATION, N° 8 (L'ANALYSE STRUCTURALE DU RÉCIT), ED. DE SEUIL, PARIS, 1981; P.146.

(٣٦٠) أسماء خوالديّة، الرّمز الصّوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات ضفاف (الرياض/بيروت) منشورات الاختلاف (الجزائر)، ٢٠١٤، ص.١٨.

(٣٦١) ينظر: الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج.١، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط.٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ص.٣٠٢.

(٣٦٢) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٧٨، ص.١١١.

(٣٦٣) أدونيس، زمن الشعر، ط.٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص.١٥٤.

ولإلحاق الرمز بالاختلاف فضلٌ كبيرٌ على استفزاز الفهم الذي يبحث دائماً عن مفهومات جديدة، ونماذج جديدة، وعن اقتصاد يوقّره الرّمز ويفلت مِن أيّ نسَق يقوم على كينونات تعدّ مجرّد مقابلات ميتافيزيقية، لا تحيل على العلاقات بقدر ما تشير إلى الوحدات، بينما يجدر على الاختلافات المعتبرة أن تكون اختلافات في الموضع والقوة(٣٦٤). ولا يمكن أن نرتاب في إمكانيات الرمزية على توطين التواصل، وذلك ما دام التّواصل يتمّ من خلالها في سياقات محدّدة تتطلّب التلميح وتغلّبه على التصريح. وهي السياقات التي تتطلّب أيضاً قراءات خاصّة ومتعددة. يكفي أن نعلم أنّ لفظة الرمز (Symbole) تعود في اللغات الغربية إلى الأصل اللاّتيني (Sumbolon) المشتقّ من الفعل (Sumbally) ويعني التواصل والاجتماع(٣٦٥).

وعلى الرغم من أسلوب التصريح الذي يموّه به القاصّ، فلم يعدم الرمزية التي سخّرها في سبيل التأكيد على الطابع التعدّدي الذي يتحسّسه لدى القارئ نفسه (المصري /المسيحي /المسلم/ المثقف/ السائق ..الخ)، وهو ما يسهم في تجسير الرمز مرّة بلغة صريحة ومرّة بما من شأنه أن يسلم إلى التّأويل.

ذلك أنّه - وكما يرى بول ريكور(Paul Ricœur) : "فلا يوجد فهم للذّات بدون أن يكون متوسّطاً بعلامات، أو رموز، أو نصوص"(٣٦٦).

وإذا كان مفهوم الرّمز منحصِراً في معنى الإخفاء والحجب لمعنى باطني غير ظاهر وراء معنى آخر مكين وجلل، فهو وطيد بالسياق الذي يرد فيه وبالتالي لا يمكن

---

(٣٦٤) جاك دريدا، القوة والدلالة، ترجمة كاظم جهاد، مجلة الكرمل، ع.١٧، بيروت، ١٩٨٥، ص.٧٨.

(٣٦٥) علي وطفة، في ماهية الرمز ووظيفته، المعرفة، ع.٥٤٧، أبريل ٢٠٠٩، (ص.١٠٣-١٢٧)، ص.١١١.

(٣٦٦) بول ريكور، مِن النصّ إلى الفعل: أبحاث التّأويل، ترجمة محمد برادة وحسن بورقبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠١، ص.٢٢.

تأويله إلاّ وفقَ ذلك السياق، فهو فاعِلٌ ومنفعِل، يؤثّر في السياق ويتأثر به »[٣٦٧].
وعليه، يقال إنّه ليس في الوجود باطل أصلاً، فكل ما فيه مجال للتأمل[٣٦٨].
لعلّ هذه المطاطية هي التي جعلت من " الرمز " موضوعاً يستأثر بعدّة مجالات الفكر والتعبير. ومن الفئة التي اهتمّت ببحث انبثاقه في المجتمعات وتأثيره على أفرادها، تُلفي علماء الانتروبولوجيا الذين لم يتوصّلوا إلى تعريف دقيق لكلمة (رمز/أو/رمزية)، بحيث يكون مقبولاً لديهم جميعاً، ومع ذلك فهم يقبلون هذه العبارة على علاتها وغالباً ما يكتفون بتوضيح العلاقة بين الرّمز والفكرة التي يرمز إليها، وتنوّع استخدامهم لكلمة رمز ورمزية[٣٦٩].

٢.٢ الهويات المصرية الرّاسِخة ورمزيّاتها الضّافية

١.٢.٢ الهوية فى مواجهة العنصرية

لا ريبَ أنّ تيمة " الهوية " رائجة في هذا النصّ، ودويّها قوي، يرجع عبر اعتبار رواسب الذاكرة الثقافية. وتتجلّى قضيّة الهويّة في خطاب " لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي " مِن خلال هيمنة التّراث المصري القديم بتنوعاته الكثيرة التي رجع الكاتب إلى بعضها ليقينه بأنّها تمثّل ساحة الاختلافات المتوارية في العمق. وهي المنظومة التي يسميها محمود الذوادي[٣٧٠] بـ (الرموز الثقافية) المميِّزة لهوية الإنسان والمتمثّلة في اللغة، والمعرفة / العلم، والفكر، والديانات، والقوانين، والقيم، والأعراف الثقافية، وهي سمات رئيسية ينفرد بها الجنس

(٣٦٧) أسماء خوالديّة، الرّمز الصّوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات ضفاف (الرياض/بيروت) منشورات الاختلاف (الجزائر)، ٢٠١٤، ص.١٩.
(٣٦٨) محمود السيد، الرمزية والتأويل في فكر ابن العربي، المعرفة، ع.٥٠٥، أكتوبر ٢٠٠٥، ص.٩٠.
(٣٦٩) فيليب سيرنج، الرّموز فى الفنّ والأديان والحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق، ١٩٩٢، ص.٥٠.
(٣٧٠) متخصّص في دراسة علميْ النفس والاجتماع، وصاحب نظريّة الرموز الثقافية القائلة بأنّ " الإنسان كائن ثقافي بالطبع " والمستنبط لمفهوم " التخلف الآخر " من واقع المجتمعات النامية.

البشري عن سواه(٣٧١). فالشرق مثلا ليس مجرد آخر للغرب، أي آخر موقعي جغرافي، ولكنه آخر قيمي، أي يمكن أن يتخذ أحدهما بالنسبة للآخر مرجعية قيمية، بل موقع أخلاقي(٣٧٢). ويبدو أن الموقع القيمي هو الذي يحدد " الآخر " حتى في المنظور الشعبي، حيث تسيطر الرؤية الإقصائية. التي تتسم بالتطرف،

وتترامى أطراف هذه القضية نازِعةً نحو التطابق مع أهمّ الإشكاليات المطروحة في هذا النصّ المشحون بذاكِرة سردية خاطفة لكنها قوية ساحقة لمظالم الآخر وترهاته الادّاعائية. وتتمثّل تلك الإشكالية في تنامي العنصرية في المجتمع المصري، سواء في شكلها الخفيّ داخلياً، أو عبر ما يتعرّض له الفرد المصري من مظاهر الإهانة - خارجيّاً- والتسخيف بمظاهره المتردية بعدما حظي بمكانة يُحسَد عليها. إنّ الكاتب وضع نفسه موضع المتهم. وأراد أن يفضح ما يكرِّسه "الآخر".

فهي - بالتّالي - مثال عن صورة لعنصرية مزدوجة يعايِشها في الواقع كلٌّ فرد مغلوب على أمره، ومن شأنها أن تولّد سلوكات وتصدِر أقوالاً مخلّة بالنظام ومناهِضة للإنسانية - كما سنرى مع السيد حافظ الذي قرّر أخيراً أن يواجه النار بالزيت، ومع ذلك فهو لا يزال يؤمن بأن هناك أملاً وخيراً في المسرح الذي ما انفكّ يعلّم ويربي الأجيال.

ليس مِن العسير أن نلامِس في العنوان المختار للأقصوصة موقف الكاتب مِن جدوى إثارة مسألة الهوية في سبيل معالجة إشكالية العنصرية. إذ نُلفي في المفردات الثلاث: " المرأة الحبيبة والأميرة (الكرامة)، والنيل، والبحر، والهرم "، التي تحيل على جزءٍ كبيرٍ مِن أسرار مصر القديمة وأمجادها الضائعة والتي يمكن استرداد بعضها أو معظمها. وهو ما يبدو من خلال الصفحات الأولى التي استفتح

---

(٣٧١) ينظر: محمود الذوادي، الإزدواجية اللغوية الأمّارة: ارتباك الهوية وتصدّعها: المعرب والمشرق، منشورات تبر الزمان، تونس، ٢٠١٣، ص.١٧.

(٣٧٢) جيينز بروكميير ودونال كاربو، السرد والهوية: دراسات فى السيرة الذاتية والذات والثقافة ..، ص.٣٦ ٣٧.

بها سرده:

« قالوا إنّ جدّي الفرعون قتله الرومان قبل ظهور سيدنا المسيح عليه السلام وقالوا إنّ جدّي الفرعون هو الذي طارد سيدنا موسى ومعه ألف واثني عشر فارسا وكبار الأعيان وأغلق النهر عليهم جميعا وماتوا .. وبقيت جدّتي وأنا فقط من الذين بقوا وهاجرنا خارج العاصمة .. (ص.١٤ - ١٥).

إنّ طابع هذه الأقصوصة قائم على حسن التخلّص وربط الحاضر بالماضي، أي السفر في أحقاب تاريخية بعيدة، ومن ثم الرجوع فجأة نحو الحاضر لإلقاء القارئ في أجواء بسيطة. من هنا وظيفة الرمز الأساسية المتمثّلة في تعميق الفكرة بفضل الأبعاد التاريخية التي يُسقِط على محاورها آلام الحاضر وتحسّره. غير أنّ القاصّ يبدو أكثر تزمّتاً وإمعاناً في شبه معافاة للإنسانية، وذلك بتناوله لتيْمَة (الهوية) ضمن ثنائية (الأنا والآخر). لاحظ ما ينفث قلمه من سمّ الكراهية للبشرية في هذا المقتبَس:

«[...] بعد أن أصبح العبيد والخصيان أحراراً وتزوّج العبيد من النساء الشريفات والأميرات بسبب اختفاء الرجال واختلط دمّ العبيد والشرازمة بدمّ نبيلات وماجدات مصر لينجبوا لنا جيلاً آخر .. لا نعرفه لكنه يحمل هوية مثلنا .. » (ص.٠٥).

وعلينا أن نتساءل هنا: هل يعني - مِن خلال هذا المقتبَس - أنّ الكاتب لا يزال يؤمن بالنظام الأرستقراطي القديم القائم على الاسترقاق ؟ أم أن مقابلته ما أسماه " العبيد والشرازمة والخصيان " بالأسياد والرجال والنبلاء، وكذا الشريفات والأميرات اللواتي صار مصيرهنّ التعيس إلى قبضة هؤلاء العبيد " الأوغاد "، لا يزيد على حمولات رمزية هي وريثة الذهنيات السائدة التي ما انفكّت تعتقد أنّ العبيد يظلّ تربِطه علاقة حميمية إلى ماضيه حيث الاستسلام لقيود العبودية. بالتالي يبقى حقيراً هيناً شأنه وهنيئاً بوضعه البسيط، في حين أنّ الأمير يظلّ يتمتّع بالمقام الرفيع في المراتب الاجتماعية. غير أنّ الكاتب بوصفه مثقفاً لا يريد أن يقع في أيّ نوعٍ من التورّط أو التواطؤ والتآمر مع الأمير. ورمز إلى هذا الرفض برمز الأمير " المرأة ". ولتأنيث هذا الدور - كما نرى - دلالة عميقة جدّاً. ذلك أن

المثقف والأمير ثنائية خطيرة في تاريخ الإنسانية وسبق لمكيافيلي أن وصف هذا التآمر(٣٧٣).

وفي ضوء ثنائية (النظام والرجل الساذج) وما ينشأ عن علاقتهما مِن أسباب الكراهية، يستأنف القاصّ تصويره لأساليب العنصريين الاستفزازية: «قال الشرطي أكرهك ... أعرفك، أنا جدي عمرو بن العاص أنت المصري الذي راح واشتكى جدي عمرو بن العاص إلى سيدنا عمر بن الخطاب [..] قلت له جدك أخذ مني الدار وصفعني واشتكيت لأمير المؤمنين فأخذ حقي واستردت الدار وصفعت عمرو بن العاص كما صفعني.. بقوة العدل في الإسلام والمساواة وصرت مسلماً» (ص.١٥).

في هذا الحوار المباشِر، ما يُزيل اللّبس في قضية موقف الكاتِب مِن الإسلام، وما مِن شأنِه أن يؤوِّل عدّة تأويلاتٍ نظراً للرمزية التي لا تزال تحوم حول العبارات، مع العلم أنّ هذه الأخيرة - وعلى الرغم من ذلك - قد جاءت في لغة غاية في البساطة، وبعيدة عن الحشو والرّونق الأسلوبي. ذلك أنّ القاصّ يورِد حادثة موثّقة تاريخيّاً ويعطي لها أبعاداً عنصرية راهنة. مع ما يمكن أن يعتبر مجرد التناغم مع السياق الذي يفرض الاقتصار العاطفي على التراث والولاء للديانات القديمة لكونها تحتفظ على الذاكرة القومية، وهي المسماة النزعة التقليدية(٣٧٤). ويحظى الموروث واستلهامه أولوية عند تصنيف السرد كما عهدناه - مثلاً - عند عبد الرحمن منيف حيث يرى أن استحضار الموروث يعد وصلاً بالأصالة لا امتدادا للرواية الغربية في شيء(٣٧٥). يربط بين الثقافة الحديثة والفكر التقدّمي ويشيد

---

(٣٧٣) ينظر: مكيافللي، كتاب الأمير، ترجمة أكرم مؤمن، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٤، ص.٨٩.

(٣٧٤) أنطوني دي سميث، الرمزية العرقية والقومية: مقاربة ثقافية، ترجمة أحمد الشيمى، المركز القومي للترجمة، القاهِرة، ٢٠١٤، ص.٥٥.

(٣٧٥) ينظر: عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٩٢، ص.٢٨٧.

بالمثقف والمفكِّر الأمريكي الفلسطيني إدواد سعيد في فلاحه على التوفيق بين الكفّتيْن بشكل صريح علني وذكيّ[٣٧٦].

أما الحادثة فهي خلاصة ما تعرّض له مصريٌّ مِن ظلِمٍ اقترفه عمرو بن العاص الذي نال منه واغتصب حقّاً له، ثمّ سرعان ما انتزع المصري ذلك الحقّ المغتصَب على إثر احتكامه إلى عدالة الإسلام ومساواته بين النّاس، وهي العدالة التي امتثلت وتجسّدت في شخص عمر بن الخطاب وأفعاله، وهي ما انفكّت تتخذ شكل الرمز في أذهان وتصوّرات الناس من المسلمين وغيرهم.

وبخصوص تلك الأبعاد، فهي مقاومة الجنس المصري للانتماء العربي الإسلامي الذي شيِّد على حساب الحضارة الـ مصريّة القديمة. وتتجلّى الرمزية مكَّثفَةً ومركَّزةً في كلمة (المصري) الحاضر بقوّة في هذه القصّة، حيث عمد القاص إلى مقابلته بما صار يحمل اسم العربي وهو يستحضِر صورة الأعرابي الذي يدّعي إسلاماً وهو منه براء، بل يستعمل هذا الشعار لقضاء مصالحه الضيّقة مهما يكلّفه ذلك من ثمن خسران كرامته وفقدان شخصيّته.

كما يشير الحوار إلى مفهوم " الصيرورة " التي نتج عنها اعتناق الآخر للإسلام نتيجة القناعة، وليس بموجب المصالح كما يكشف استطراده الآتي:

« جدّي الفرعوني الأول قتل وجدي المسيحي صلبوه الرومان وجدي المسلم نصفه أمير المؤمنين عمر بن الخطاب بعد أن صفعه عمرو بن العاص [..] وجدّي الآخر كان شاعراً فحلاً. لكن كافور الإخشيد ظلمَه شتمَه. قام جدّي وكتب قصيدة وسجّل تاريخ كافور الأغبر، الأشرس، وقال هذا عصر الخصيان. و .. و .. و.. و .. . حبسوا [..] أما جدّي في عصر الإخشيد، إلى أن جاء المتنبي ورَبَتَ على كتفه وسمع أشعاره و» (ص.١٥).

٢.٢.٢ تقويض الصّورة النمطيّة

---

(٣٧٦) ينظر: محمّد برادة، الحداثة المعطوبة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٤، ص.١٤٦.

إنّ الصورة النمطيّة التي سعى الكاتب إلى تكسيرها هي تلك التي قد تلوح ملامحُها مِن المعاني السطحية التي تقدّمها القراءة الأولى لهذه الأقصوصة. وهي تمثّل تلك الصورة التي تراكم تراثُها معرفَةً ظنيةً، فنتج عنها شبه مواطن مصري اعتنق المسيحية ثمّ الإسلام بعدما خرّب بيته الرومان، فصار بدون جذور إلا ما أضحى يعتزّ به من قشور الآثار الفرعونية.

إنّ هذه الصورة لا تليق بالشخصية المصرية في تفرّدها التاريخي وليست على مستوى الهوية التي ظلّ الكاتب (البالغ من عمره سبعين عاماً) يفكّر فيها بصوتٍ عالٍ في العديد من مسرحياته. ثمّ إنّها أعمق ممّا هو شائع لدى عامّة النّاس مِن أمثال هذه الأوهام التي تعود إلى المتخيَّل الثقافي والاجتماعي. مع العلم أنّ هذا الأخير عادةً ما يخلّف ممارسات ذات تركيبة حاول الكاتب أن يحلّلها ثم يبني على نقد تبعاتها صورة أصدق للمصري الحقيقي، معتمداً السرد القصصي أسلوباً للحياة الجديدة التي ما انفكّ ينسجها - أو يتلقاها - متطابِقةً مع الشخصيات التي تلعب أدوارها الآن في قصّته. ذلك أنّ القصص منتجات جماعية أو تعاونية لا تحدث في ظلّ ظروف اجتماعية معيّنة فحسب، لكنّها أفعال اجتماعية أيضا(٣٧٧). ويمكن تفسير الرغبة في تعزيز قيام هذه الهوية المتعاقبة، بمواجهة تلك الصورة الرديئة، ومن أجل ترميمها وحذف ما تبقّى من شوائب رهان استذكار أيام العزّة، والهروب من أسر القوالب. فينتصر الإنسان الصانع على الإنسان الساحر، انتصار الإنسان الدنيوي على الإنسان الديني.

وعلى الرغم من الصعوبات التي تحول دون تحقيق هذا الأمل، فإنّ القاص يستغلّ حرية إبداء الرأي ولو بالقص جاعِلاً من طموحه في أن يسترجع المواطن المصري كرامته فكرته الأساسية التي جنّد لها مقولات تتمحور حول الهوية والاختلاف، متّخِذاً من هذا الأخير سبيلاً إلى الاعتراف، حيث تصبح الثقافة القديمة

(٣٧٧) جيينز بروكميير ودونال كاربو، السرد والهوية: دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ص.٢٦.

المفككة ثقافة أعيدت صياغتها وأعيد تشكيلها من خلال السرد المكتوب، وثقافة فكّت نفسها من أسر ضغوط القيم السائدة المهيمنة(٣٧٨).

وفي هذا الصدد « تشير أقدم الكتابات الفلسفية حول الذّات إلى قدرة هذه الذّات على التحوّل، فهي لا تستكين ولا تثبت. وإذا كانت الهوية قد تنوّعت عند بول ريكور بين الهوية الذاتية والهوية الشخصية، فإنّها تظلّ مبنية على فاعليّتيْ التخييل والتذكّر، لتتشكّل أسبقية السمة الزمنية بامتياز للشيء المتذكّر »(٣٧٩).

فالحمولات الرمزية تمثل ثقافة سائدة متجذّرة في الأوساط الاجتماعية وتورَّث جيلاً عن جيل، يصعب استئصالُها عن آخرها مهما تعدّدت الثورات التي تكون قد قامت لمناهضتها. بل أحياناً يحدث أن يصبح حفيدٌ من أحفاد العبيد الذين تعرّض للإهانة في الماضي جلاّداً يحاكي طغاة الماضي فيسلّط سوطَه على غيره من إخوانه وأعدائه ويتعجرف في إخضاعه لسلطة لا حدود لها ولا تحتمل.

من هنا يمكن القول إنّ مثل هذه اللغة قد مكّنت الكاتب من تمرير بعض المضمرات " اللغوية " في الأساس بوساطة أسلوبه أي تدخّله بهذه اللغة وفي هذه اللغة بالذّات. إنّ اللباس يمثّل سمة بارزة يمكن الحكم من خلالها على الانتساب الذي يندمج فيه أيّ شخص ذلك أنّ الثقافة تعكس جميع الأنشطة والاهتمامات التي تزاولها أي فئة اجتماعية »(٣٨٠).

٢.٢.٢ الهوية ونبذ السؤال الإنكاري

---

(٣٧٨) يُنظَر: وليام رو وفيفيان شلنج، تهميش مزدوج، ضمن الذاكرة والحداثة: الثقافة الشعبية في أمريكا اللاّتينية، ترجمة منى برانس ومراجعة وتقديم أحمد علي مرسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥، (ص.٣٠١ ٣١٠)، ص.٣٠٥.

(٣٧٩) نادية هناوي سعدون، الهوية بين التقويض والكبح: استبصار نقد ثقافي في أركيولوجيا ميشيل فوكو (الجنون والذات طرازاً)، فصول، م.٢٥/ج.٣/ع.٩٩ (عدد خاص بالنّقد الثقافي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ربيع ٢٠١٧، (ص.٩٢ ١٠٧)، ص.٩٥. التسطير من وضعنا.

(٣٨٠) آدم كوبر، الثقافة: التفسير الأنثروبولوجي، ترجمة تراجي فتحي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨، ص.٢٠.

يعدّ السؤال مفتاح الاختلاف. لكن يبدو أن السؤال الذي يلحّ على الكاتب في نصه - وربّما في سيرته الذاتية - هو السؤال الإنكاري الذي يهدف إلى تقديمه على أنه " نكرة " أي يُنظَر إليه على أنه من دون أصل ولا فصل. كما أنّ السؤال يشكّل في محيطه أولى خطوات الاستفزاز الذي يتعرّض إليه المصري في غالب الأحيان. وهو تصرّف يحسن الوقوف عنده لمحاولة تسخيره، ذلك أنّ أوّل احتكاك للإنسان مع سؤال الهوية يبدأ عندما يحاول الإجابة عن سؤال التعريف البسيط: مَن أنت ؟ « وعادةً ما تتضمّن الإجابة تصور الإنسان عن نفسه والطريقة التي يعرِّف بها ذاته »(٣٨١).

إذن جاءه النّذير الأول ينبِّهه إلى هويته التي وقعت في خطر وفي حاجة إلى الإنقاذ، من قبل شرطي. ويكمن اختيار الشرطي في سلطته التي يستمدّ منها القوّة في الوقت الذي يكسبه الكاتب رمزية كالقطرة التي أفاضت الكأس ينتهزها فرصة لملامسة آثار الهزيمة التي يستشرفها إذا قصّر في حقّ هويته، بفضل نضال فكري ينهض به في نوعٍ من " تجربة روحية " كما تسميها آنا ماري شيمل (٣٨٢).

يوجد مظهران أساسيان لهوية شخص ما: أولهما اسمه الذي يميّزه عن غيره من الناس، وثانيهما ذاك الشيء غير الملموس والأكثر تعقيداً وعمقاً الذي يشكّل، في الحقيقة ماهية المرء، والذي لا نملك كلمة دقيقة نصفه(٣٨٣). وفي هذا الصدد، فإنّ بول ريكور يرى أنّ الإطار العام الذي يضعه الفرد لإجاباته على الأسئلة هو الذي

---

(٣٨١) محمد الكوخي، سؤال الهوية في شمال إفريقيا: التعدّد والانصهار في واقع الإنسان واللغة والثقافة والتّاريخ، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، ٢٠١٤، ص.١٣.

(٣٨٢) ينظر: آنا ماري شيمل، الشّرق والغرب، ترجمة عبد السّلام حيدر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهِرة، ص.٤٣.

(٣٨٣) ينظر: جون جوزيف، اللغة والهوية: قومية إثنية دينية، ترجمة عبد النور خراقي، سلسلة عالم الفكر (٣٤٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٧، ص.٠٥.

يحدّد ذاته[٣٨٤].

« قلت له: أنا لا أعرف مَن أنا. لكني أسأل جدك الأول الذي جاء من شبه الجزيرة العربية مع عمرو بن العاص ليفتح مصر وينشر الإسلام، ودخلنا الإسلام، وصرنا مسلمين وموحدين بالله، أنا فرعون ملك البلاد التي جار عليها الزمان وحكمها العبيد والخصيان بعد موت الفرعون (الأول) غرقاً في البحر، وتركه سيدنا موسى عليه السلام وبعد أن دخل الرومان ». ص.١٦.

فهذا الشرطي الذي أخذ يشرِّع عليه ما يجب فعله وما ينبغي تركه، لا يفعل ذلك أداء لواجبه المدني، ولكن من منطلق رفض الآخر الذي يضمن له القدرة على أن يمتح لنفسه وزناً يفوق ما تضفيه عليه وظيفته، وهذا في الوقت الذي كان عليه أن يستجيب لواجب إعمال مبدأ قبول الآخر ويحرص على احترام المجتمع له بحرفية مطلقة كمَعلم من معالم المدنية[٣٨٥]. غير أن القاص كمن يجترّ ويلات الاحتقار الذي عاناه أجداده يصف ما ينفثه لسان الشرطي من السباب، وعلى الرغم من الجو المتوتِّر السائد فقد أبى إلاّ أن يضفي عليه صبغة الجدل. وهنا نذكر الهدف الأسمى الذي حدّده أفلاطون للجدل وهو صنع الاختلاف. إلّا أنّ هذا الاختلاف ليس بين الشيء والمظاهر الخدّاعة، وبين النّموذج والنُّسخ. الشيء هو المظهر الخدّاع عينه، والمظهر الخدّاع هو الشكل الأعلى، والصعب بالنسبة إلى كلّ شيء، هو بلوغ مظهره الخداع الخاص به »[٣٨٦].

<u>٣ تفكيك الهوية المتراكمة</u>

إنّ التفكيك هو في المحصلة، تفكيك طرق التفكير وآلياته وفحص أدوات المعرفة

---

(٣٨٤) ينظر: بول ريكور، الهوية السردية، مجلة مصر، ع.١٨٠، القاهرة، نوفمبر ١٩٩٧، ص.٥٠.

(٣٨٥) ينظر: ممدوح الشيخ، <u>ثقافة قبول الآخر</u>، مكتبة الإيمان، المنصورة، ٢٠٠٧، ص.١٨٩.

(٣٨٦) جيل دولوز، <u>الاختلاف والتكرار</u>، ترجمة وفاء شعبان ومراجعة جورج زيناتي، المنظّمة العربية للترجمة (مركز دراسات الوحدة العربية) ومؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، بيروت، ٢٠٠٩، ص.١٦١.

وأسسها[٣٨٧]. ومن هنا ضرورة نقد بنية الوعي ومكونات العقل ونظام الفكر الذي تبناه المؤلف ودافع عنه. "والسيد حافظ معروف عنه أنه يملك قدرة فائقة عوّدنا عليها في مسرحه - على الاستمرار في الحوار الحرّ مع القضايا التي تشغل كاهل الإنسان المعاصِر والتي تنحصِر إلى حدٍّ ما في الحرية والوعي والعدل والمساواة والديمقراطية وهذه كما قلت قضايا جذرية لا يستطيع الإنسان أن يتخلّى عنها"[٣٨٨].

٣.١ نفوذ " الأنا " والتسمية

لقد تبنى السيد ضمير (أنا). ومثّل تراثه بهذا الضمير - وهو الموقف الذي يفسره حسن حنفي على أنه طبيعي جدّاً[٣٨٩]. ويحقّ له أن يتساءل: من الآخر ؟ - إذا كان هناك آخر -- هل هو الآخر النّوعي ؟ أم الآخر الديني ؟ أم الآخر الإثني ؟[٣٩٠]. لذا فالقاصّ يأبى إلاّ أن يسرد نكتاً وطرائف مستمدّة من حياة الكاتب نفسه.

من هنا، فقد كانت النكتة أو الطريفة الأولى في هذه القصّة تتعلّق بأسباب التسمية، تسمية الكاتب بـ السيد الذي يُخبرنا أنّه اسمٌ أطلقه عليه أبوه المتسلّط برأيه وعنفوانه في صيغة أمرٍ قاطِع: « سموه " السيد " تيمّناً بالشيخ " السيد البدوي " » (ص.١٥)، إحياءً للتّقليد ووصلاً للرّحم، و« حتى يكون صوفياً، شيخاً مهاباً، وقوراً، شامخاً، يأتي بالمعجزات، يسير فوق الماء، ويأمر السحاب، وينقذ العذارى في عيد وفاء النيل، يأمر النيل أن يجري فيجري، وأن ينهض فينهض، فيصبح

(٣٨٧) أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٠،ص.٩٧.

(٣٨٨) إسماعيل الأمبابي، الإبداع والتّجريب في مسرح السيد حافظ، المعرفة، ع.٢٥٤، أبريل ١٩٨٣، (ص.٢٠٤ ٢١٦)، ص. ٢١٠.

(٣٨٩) يُنظَر: جدل الأنا والآخر: قراءات نقدية فى فكر حسن حنفى في عيد ميلاده الستين (إعداد وتقديم أحمد علي عطية)، مكتبة مدبولي الصغير (سلسلة رواد الفكر العربي المعاصر)، ١٩٩٧، ص.١٠١.

(٣٩٠) يُنظَر: محمد أمين عبد الصمد، إضاءة على المواطنة: مَن أنا ومَن الآخر ؟، ضمن التنوّع الثّقافي فى مصر: إضاءات على ثقافة الوطن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥، ص.١٤.

نافورة » (ص.١٥).

ومع هذه السّلسلة من البطولات الوهميّة، وفي منتهى هذا السيل الخرافي الجارف، يستفيق الكاتب من غفوته واللحظات السحرية الغابرة، وينصرف بغتةً إلى قطع الصّلة بالحاضِر والماضي القريب، متوغّلاً في التاريخ المصري القديم حيث يكمن تحدّي الإحياء من أجل التوسّل به والتوسّط في سبيل التأسيس للوعي الجماعي. فيستدعي رمزية جدّه البعيد، جدّه الأوّل " فرعون " صاحب النّبل والعزّة والفحولة والعظمة. وذلك على الرغم من أنّه صدّر كلامه برأي أمه التي كانت ترغب في اسم " محمد " لأنّ « خير الأسماء ما حمّد » (ص.١٤). وهو الرّأي الذي عبَر عليه كعابر سبيل مع ما يحمله من دلالات عديدة، وفي المقابل اختصر في تفسيره لانتصار أبيه: « كان أبي قويّ الشخصية؛ لذا كان اختياره هو الأمثل، " السيد " » (ص.١٥)؛ ثم يلاحظ ويجادل بضرورة تكريس خُلُق صلة الرحم حتى في هذه الحالة الحصرية التي تستدعي طيّ الزمان وحلقاته، فيمجّد ويشيد بفضائل الفراعنة وإنجازاتهم بدون استثناء واحد منهم ضارباً عرض الحائط بزيف أوهام الأب ومتندِّراً بحرص الأم على الامتثال لعادة وقدوة وأسوة، مع حسن ظنه بهما، يذكِّر الجميع بما صار طيّ النسيان:

« جدّي الأوّل كان أحد ملوك الفراعنة العِظام يحكم مصر شمالها وجنوبها وشرقها وغربها ويبني المعابد والأهرامات (ص.١٥)؛ ثم يعمِّق في موضع آخر رمزيّة فرعون حيث تنشأ إحدى الثنائيات المشدِّدة على حركية التاريخ، بمقابلة أمجاد مصر القديمة بخزي صفحاتها التاريخية التي نقشتها أيادي المماليك التي شوّهت سمعة الذات المصرية: « ملك مصر العظيم أول الملوك ولست من هؤلاء المصريين من أصل المماليك » (ص.١٦).

ولكنه سرعان ما يرجع إلى نسق الأدب العجائبي والغرائبي يستوحي منه أحد رموز الثقافة الإسلامية الممتدّة في مصراعها المتسامِح والمتحضِّر إلى ثقافة الفرس والهند ..الخ. وهو يعي قوّة قصص ألف ليلة وليلة في المخيال العربي. « وفي غفلة من الزمان وقبل أن يظهر السندباد خرج جدي الفرعون بعض الزعران

والمرتزقة والأعداء، فاغتصبوا البلاد والنساء، وقتلوا الأطفال والشيوخ واستباحوا كلّ شيء، وهنا أدركت شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح بعد أن أذن الديك وفجر الخيانة لاح ».

وكذلك تنطلق مِن هنا جولة التّرميز والتّشفير في مدار العقائد الموّلدة للبراءة والسذاجة في آنِ ، متمثّلة في حوارٍ بسيطٍ دائرٍ بين الأمّ والأب وصَل بين طرفين متصارعين متعايِشيْن: مصر القديمة ومصر الإسلامية بمختلف اتجاهاتها (هنا الجدّ والأب والأم)؛ دون أن يغفل الكاتب عن التركيز على إظهار الوعي الدّفين في الإنسان المصري مهما بدا تقليديّاً وساذِجاً وتجلّى الآخر في صورة متحضِّر ومتمدِّن ومتعلِّم.

وتنطلِق أيضا عبر هذه الطريفة شرارة المفارقات التي يتعقّبها الكاتب واحدة تلو أخرى، على غرار تمسّك الأب بالعِرق الأصيل في مقابِل انحناء الأمّ الخاضِعة لتقاليد الوعي العمومي دون أن ينتقص من فضلها، أمام القدرة الاستقطابية والساحرة للديانة الوافدة، ونعني الإسلام الكاسح الراسخ بما عرفه المجتمع المصري من أوضاع التدهور السياسي والثقافي والاجتماعي في عصر المماليك المشار إليه أعلاه. فالأب في مصيره الجديد بينما يعاني التهميش يتعرّف فجأةً أنّه ينتسب إلى حضارة عريقة حرِّم من فضائلها، في حين تستسلم الأم لإغراء العواطف التي تشدّها حنيناً إلى ماضي الدين الحنيف.

يشتقّ اسمه من هذا الموروث المتوارى، ويرفض أن يلتصق بذاته وصف " المواطن ". يورِد على لسان الضمير المتكلّم استنكاراً شديد اللّهجة وهو يخاطب فتاة اسمها - هذه المرة - (جميلة) يقول فيه: « الكلّ يا جميلة اتّفق على أن أكون اسمي " مواطن " مواطن عادي.. قلت لها خذيه. أنا ملك فرعوني وأنت أميرة عربية. أنا فرعون عربي. أصبحت عربيا » (ص.١٧).

هذه الشهادة تنمّ عن الحلم المكين في نفسيّته والمتمثّل في استعادة أمجاد مصر القديمة، ولكن مِن دون التضحية بمكتسباتٍ غنمها بنو جلدته عن الفتح الإسلامي. فصيرورته العربية لا يمكن له أن يُنكِرها، والطريف في الأمر أنّه يعلّلها بل يسلّي

النفس معتمداً صورة المرأة التي رضي بمقامها لأنها امرأة أولاً وقبل كلّ شيء فسمّاها (جميلة) من باب الاستعطاف وتعزيزاً لفكرة التأثر الذي لا يقوى أمامه لا متمنّع ولا متجلّد.

لم يكن الكاتب يهدف إلى تحطيم صورة الإسلام بقدر ما كان يسعى إلى الكشف عن هشاشتها في عين أولئك الذين يتحمّسون لها. يقرأ في أفعالهم تجاهها تناقضات سافرة. ويحرص على تبيانها عن طريق الرمز الذي مكّنه من أن يعرض ولا يفرض رأياً، ويحفظ للقارئ حريّته - كما قال تزفيتان تودوروف[٣٩١]. ويمضي في استنطاق لفئة معيّنة من الرّموز التراثية المصرية القديمة أي تلك الدالّة على التراث. وذلك لتشكيل وحدة الفهم - كما يسميها شوقي الزين - عن طريق « ربط الراهنية الحيوية التي تحياها الذات المؤولة مع الرسالة التي يحملها موضوع التراث »[٣٩٢].

ويمكن أن نبسط أبعاد الأسئلة المتعددة في هذه القصة إلى أن تأخذ شكل تأملات فلسفية، ونطمح جراءها في أن تتحوّل بؤرة الموضوعات المرتكزة على التشابه الذي أشاعته الإيديولوجية العربية، إلى الموضوعات المتعلّقة بالاختلاف، ليس بوصفه موضة فاتنة. ولاسيما أنّ الفلسفة "لم تشتهر بشيءٍ اشتهارها بممارسة السّؤال، ولم يُطبق المشتغِلون بها على شيءٍ إطباقهم على هذا الوصف"[٣٩٣]. وقد عرَّف أرسطو الفلسفة - يواصل صاحب هذا المقتبَس - بكونها « عبارة عن أسئلة الأصلُ فيها دهشة الإنسان مِن الظّواهِر التي تحيط به »[٣٩٤].

---

(٣٩١) ينظر: تزفيطان تودوروف، الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر (سلسلة المعرفة الأدبية)، الدار البيضاء، ٢٠٠٧، ص.٤٦.

(٣٩٢) يُنظَر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات: فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ٢٠٠٢، ص.٣٦ ٣٧.

(٣٩٣) طه عبد الرحمن، الحقّ العربي في الاختلاف الفلسفي، ط.٢ ، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء بيروت، ٢٠٠٨، ص.١٣.

(٣٩٤) ينظر:المرجع نفسه، ص.١٣. ينقله عن: ARISTOTE, MÉTAPHYSIQUE, A; 982B; 10-15.

وكذلك إذا أمعنّا في البحث عن الذات في هذه اللهجة المستفسِرة، نجدها شفافة تعتمد البناء للمعلوم، ولكن ذلك صدى لسؤال عن مجهول الهوية، الشعور بأنّه منبوذ. لعلّ الكاتب أراد إنشاء شكل جديد من الكتابة القصصية، حيث يقلّ السرد كما يقلّ الوصف ولا يكثر من التدخل المباشر، ولكن لا يعدم الانتقال من أسلوب كتابة إلى آخر، بل من حكاية إلى أخرى، ومن نقشٍ إلى آخر على غرار نسخ « ألفريد فرج ». كما يظهر هاجس الهوية في تعاطيه للعامية المصرية خاصة. ومع أنّ اللغة « ليست العامل الوحيد في تحديد هويات الأفراد والجماعات والمجتمعات. فالدين واللون والعرق هي أيضاً عوامل محدّدة للهويات، ولكن للّغة المشتركة دوراً حاسماً في خلق هوية جماعية في مجتمع ينتمي أفراده وفئاته إلى ديانات وأعراق وألوان مختلفة »(٣٩٥).

٢.٣ هاجس العودة إلى الأصل والبحث عن الذات

لعلّ ما يدفع الكاتب إلى إظهار إعجابه بفرعون الذي أصبح في تاريخ البشرية وفي الذاكرة الدينية رمزاً للطغيان وشعار الجبروت وعنوان العمى، يكمن - من جهة - في حقيقة سلوك الآخر الذي يستغل هندامه كشرطي ويكتسب هيبته من رصيده الثقافي الذي تشهد في أيامنا تصاعداً لا مثيل له، ومع ذلك يشرح الكاتب سلبياته ويفسر أسبابه؛ وكذلك يتجسّد - من جهة ثانية - في هاجس العودة إلى الأصل والبحث عن الذات في حالتها الأولى. وهو هاجس فلسفي، يمكن العودة بأصوله الأولى إلى فلسفة أفلاطون المثالية(٣٩٦). وبفضل هذا السؤال تصبح الثقافة القديمة المفككة ثقافة أعيدت صياغتها وأعيد تشكيلها من خلال السرد المكتوب، وثقافة

---

(٣٩٥) محمود الذوادي، الإزدواجية اللغوية الأمّارة: ارتباك الهوية وتصدّعها: المعرب والمشرق، منشورات تبر الزمان، تونس، ٢٠١٣، ص.٦١.

(٣٩٦) رباني الحاج، الإنسان بين الفلسفة والعلم، ضمن حوار الفلسفة والعلم: سؤال الثبات والتحوّل (إشراف نابي بوعلي)، منشورات ضفاف (بيروت) دار الأمان (الرباط) منشورات الاختلاف (الجزائر)، ٢٠١٢، (ص.١١ ٢٢)، ص.١٦.

فكّت نفسها من أسر ضغوط القيم السائدة المهيمنة[٣٩٧].

غير أنّ المكوث في دائرة البحث عن الذات محفوف بمخاطر التقوقع والتحيّز. ومِن تلك المفاهيم التي يدلّ عليها الاختلاف "مفهوما " التحيُّز والتّأصيل " اللّذان عمل عليهما عددٌ لا بأسَ به مِن الباحِثين سواء العرب أو غير العرب، كلّ مِن زاوِيّته الشّخصية ومهاده الثّقافي بطبيعة الحال"[٣٩٨]. وهذا كما حدث للنهضة العربية الإسلامية التي تصدّت للاستعمار متّخِذةً مِن بناء هويّة أصيلة هدفاً أوليّاً[٣٩٩]. وكذلك عزّز عند المسيحيين اللبنانيين الانتماء إلى النسب الفينيقي(٤٠٠).

ولكون الكاتب لم ييأس مِن الثقافة المصرية الأصيلة والحكيمة، فهو يوحي بقلمه إلى ما من شأنه أن يكفل إحياء تراثها المديد إلى غاية فرعون. ومع ما تحمله هذه النزعة من علامات العصبيّة القبلية والنعرة الشعوبيّة التي نعرف أنّ الإسلام قد حاربها فهو لا ينفكّ يفضح بكلّ وعيٍ الممارسات النقيضة لهذه الحقيقة من قبل الذين يدّعون الإسلام. بل يركب موجة التاريخ لتعميق هذه الفكرة المركّبة حيث أخذ يستلّ منه مشاهد لشخصيات أساءت إلى الإسلام وانتقصت من قيمته من حيث تزعم التبشير به والانتصار له والدعوة إليه.

وهي مشاهد تبرِز مرارة التسفيه بالذهنية العربية التي أخلّت بقيم دينٍ يقرّ بحقيقة الاختلاف بشكلٍ لا يخلو من التميّز والوجاهة. بل سبق لهذا الإسلام أن سنّ أخلاقيات الاختلاف خصوصاً في باب اختلاف الرأي حيث ضبط فقهه وصنّف في

---

(٣٩٧) يُنظَر: وليام رو وفيفيان شلنج، تهميش مزدوج، ضمن الذاكرة والحداثة: الثقافة الشعبية في أمريكا اللاّتينية، ترجمة منى برانس ومراجعة وتقديم أحمد علي مرسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥، (ص.٣٠١ ٣١٠)، ص.٣٠٥.

(٣٩٨) سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٨، ص.١٣.

(٣٩٩) حسن حنفي، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص.٣٦.

(٤٠٠) ينظر: جون جوزيف، اللغة والهوية: قومية إثنية دينية، سلسلة عالم الفكر (٣٤٢)، ترجمة عبد النور خراقي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٧، ص.٣٣.

باب البحث والمناظرة مصنّفات جرت مجرى الأمثال عالميّاً، بل صكّ أدبيات " الخلاف " من باب اتّقاء أسوء الأشرار المتربِّصة بالأمّة(٤٠١). غير أن هذا الضبط سرعان ما اعتراه جمود في تاريخه اللاحق حتى أضحى الإسلام في قفص الاتّهام المشير إلى كونه عاملاً للتخلّف، فصار لزاماً على كلِّ فيلسوف وكاتب ومفكِّرٍ أن يدافع عنه إنصافاً حتى ولو لم يعتنقه ديناً بل كثيراً ما شاهدنا مفكّرين يعتزّن بالانتساب إليه وينضون تحت لوائه ويستمدون منه ملامح الهوية التي تشكّل اختلافاً عن باقي الحضارات والديانات، في الوقت الذي يتحد ويتوحّد بعض الآخر مع تيار الأغلبية الساحقة ويتبجّحون بالعولمة(٤٠٢).

« قال عبد الغفار عودة. يا سيد أنت مجنون تريد حقوق المؤلّف المسرحي في مصر، كان غيرك أشطر. هذا البلد يحكمه العشوائية. كافِح وأنا معك. كافحت كافحت.

مات عبد الغفار عودة نتيجة عملية جراحية خاطئة.

وأنا أكافح من أجل حقوق المؤلف. حقوق الإنسان » (ص.١٨).

مِن الواضح أن كلمة (سيد) هنا لم ترد صدفةً على أنها منادى يتّسِق به الكلام وتتّضِح العبارة، وإنما توريةً وإيحاء بأواصر القرابة بينه وبين الأحداث التي يراد من القارئ أن يستأنِس بها في ضوء سيرته الذاتية - كما أشرنا. أما الرداءة التي لا يعلّق عليها كثيراً مكتفيا في سبيل الإيعاز بها بإيراد حادث وفاة صديقه ووصيّه المسمّى " عبد الغفار عودة "، على إثر العمليّة الجراحية الخاطئة، فهي أقرب ما تكون إلى الفلسفة العبثية التي أرسى دعائمها كلٌّ من ألبير كامو (Albert Camus) وجان بول سارتر (Jean Paul Sartre) متفاوتيْن مِن حيث الشّكل

---

(٤٠١) يُنظَر: طه جابر فياض العلواني، أدب الاختلاف في الإسلام، كتاب الأمة، رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية، الدوحة، جمادى الأولى ١٤٠٥ هـ، ص.١٩.

(٤٠٢) ينظر: طه عبد الرحمن، الحقّ العربي فى الاختلاف الفلسفي، ط.٢ ، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء بيروت، ٢٠٠٨.

والمضمون والدّرجة، بيد أنّ التكريس الأدبي الذي عرفته في ضوء رواية كامو " الغريب " (L'étranger) أقوى وأمكَن.

وعلى هذا النّمط يواصِل استدراج القارئ وهو يحمِّل عباراته تصورات ويشحِّنها تذمّره، بل يفكِّك التصورات اللّصيقة بالعبارات. وليست العبارات سوى شعارات لأفكار تشرّبها المجتمع فهي شفافة ومائعة(٤٠٣). وهذا على خلاف ما اعتادت بعض أطراف النّخبة من الميل كثيراً إلى الانغلاق على نفسها وهي تعمل في ضوء ثنائيات محدودة الآفاق كما يتّهمها الباحِث الاجتماعي الجزائري أحمد زايد(٤٠٤)، وهو يدعو إلى تخطّي المقولات القديمة.

٤ رمزية المفارقات ودلالاتها على الهوية والاختلاف

٤.١ صورة الآخر وظلالها الطقوسية

إنّ صورة الآخر وظلالها متمكِّنة في هذا النص، تحلّق في أجواء أرض الكنانة مصر أُمّ الدنيا. وقد اتّخذ الكاتب من رسمها خطاباً أدرج فيه عدّة مفارقات نذكر منها: الإسلام الذي نزل طارئاً على المجتمع المصري ثمّ أخذ يتبوّأ مكانة معتبَرة بل تزحزَحت مكانة المسيحية نتيجة اكتساح المدّ الإسلامي الجارف. وركّز الكاتب في تصويره لهذا المشهد المفارِق على إبداء قسوة المشهد والموقف كما يمكن أن يستوعِبها كلُّ مَن عايَش أجواء صراع الديانتيْن، وانصرف عن مغالطات تعايشهما الظاهر. ومع ذلك فقد أمعن القاصّ في تكذيب من يشكّ في فكرة أنّ التعايُش بين

---

(٤٠٣) في فلسفة سيرل التحليلية ما يشير إلى أنّ اللغة ليست مجرّد أداة تعبير بل فكر. يُنظَر: جون سيرل، العقل واللّغة والمجتمع: الفلسفة في العالم الواقِعي، ترجمة سعيد الغانمي، الدار العربية للعلوم ناشرون والمركز الثقافي العربي (بيروت) منشورات الاختلاف (الجزائر)، ٢٠٠٦.

(٤٠٤) يُنظَر:
AHMED ZAYED, LES ELITES POLITIQUES ET SOCIALES : INTRODUCTION THEORIQUE (AVEC REFERENCE AU CAS DE LA SOCIETE EGYPTIENNE), IN ELITES ET SOCIETE DANS LE MONDE ARABE (ACTES DE COLLOQUE SCIENTIFIQUE ORGANISE PAR CREAD & ARCAASD, TIMIMOUN, 23, 24, 25 MARS 2002), ED. CASBAH, ALGER, 2007, (P.27-54), P.34.

الإسلام والمسيحية يشكّل جزءاً من الإرث العربي ذاته[٤٠٥]، وكانت مناجاته مشحونة برمزية هذا التفنيد متّخذا من كلمات النبي محمد نهجاً ومعياراً صكّ عليه طقوسه:

« في المسجد [...] دخلت. جلست. توضأت. وقفت أمام القبلة. نظرت إلى السماء وقلت يا الله، هب لي من لدنك القدرة. لمن أشكو، أشكو إليك أنت، أشكو إليك ضعف قوتي وقلّة حيلتي وهواني على الوطن، وبكيت » (ص.٢١).

وهو يتناص مع أحاديث نبي الإسلام لم يكن في صدد اتّخاذ موقف الدّفاع عن المنظومة الإسلامية في مقابل المنظومة الكنائسية. ولم يتّخذ من إحداهما مرجعاً له، رغم ما يسرده من أنّه: « ظهر المسيح عليه السلام ودخلنا المسيحية، وآمنا برسالته، وسكنا في كهف يجاور كهف السيد المسيح، وعشنا نور الإيمان » (ص.١٦). كذلك فإنّ استخدام هذه العبارات النمطية التي كرّسها المعجم الإسلامي " هب لي من لدنك ". يكرر ما كرره دولوز في رفضه للأشكال التقليدية الموجودة مسبقا للذات والموضوع، للوعي والعالم[٤٠٦].

ولكن طالما ظلّ البشر عاجزين عن فهم الرّموز الدينية التي ابتدعوها، فإنّهم سيظلّون أسرى لقوى التاريخ التي لا يستطيعون التحكّم فيها[٤٠٧]. ذلك أنّ الظاهرة الدينية متجذّرة في الإنسان لا محيص منها، مرتبطة ببحث الإنسان عن معنى لهذا الوجود، فيبني تصوّره الاعتقادي، ثم يعمّم هذا التصوّر بدعوته إلى عقيدته، ثم ينشئ الطقوس الدينية للاتّصال بالعالم الغيبي، وبهذا يتشكّل الدين الجماعي، وكلّ

---

(٤٠٥) ينظر هذا التشكيك: تييري هنتش، الشّرق الخيالي ورؤية الآخر: صورة الشّرق في المخيال الغربي (الرؤية السياسية الغربية للشرق المتوسّط)، ترجمة مي عبد الكريم محمود، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٦، ص.٩٩.

(٤٠٦) ينظر: جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، ترجمة وفاء شعبان ومراجعة جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية (المنظمة العربية للترجمة) مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، بيروت، ٢٠٠٩، ص.١٢.

(٤٠٧) ينظر: مصطفى الحسن، الدّين والنصّ والحقيقة: قراءة تحليلية في فكر محمّد أركون، الشّبكة العربية للأبحاث والنّشر، بيروت، ٢٠١٢، ص.١١٣.

هذا من إنشاء الإنسان، ولا علاقة للحقيقة بذلك، وهي فكرة تؤمن بتغيُّر " الإله " عبر التاريخ، معتمِدةً في ذلك على نسبية الحقيقة[٤٠٨].

مِن هنا نُلفي الكاتب يستعين كثيرا بالتراث الإسلامي الذي نلاحظ مدى اطّلاعه عليه عن كثب، ثم إنّ أي كتابة لا تخلو مِن القيمة المتفرِّدة التي تجعل منها في مختلف الثقافات والحضارات البشرية سجلاً من المعارف وشاهِداً على التحوّل من الطبيعة نحو الثقافة[٤٠٩]. لذلك وبالموازاة يبذل من الفينة وأخرى محاولاتٍ ترمي إصلاح تلك الصورة الرّديئة، ولكي يحطّم أصنام الشخصية المصرية القائمة على مقومات العروبية والإسلاموية المزيّفة، يستحضِر رمزيّة (كافور الإخشيدي) الذي يصوّره على أنّه شخصٌ أرعن لا خير فيه ولا رأي ولا حكمة، كما فعل المتنبي الذي لا يقرّ لطينة العبيد بأيّ فضلٍ، فهجاه حيث يظن أنه يمدحه، وامتدح أبا فراس الحمداني بأفضل ما عنده. هذا ما يعنيه الكاتب بقوله:

« [..] أما جدّي في عصر الإخشيد، إلى أن جاء المتنبي ورَبَتَ على كتفه وسمع أشعاره وأثنى عليه وأعطاه بعضاً من المال من التي حصل عليها من كافور والتي حصل عليها كافور من بيت المال والتي سرقها هو ومحمد بن طغج الإخشيد من المصريين » (ص.١٥).

ويبدو أنّ ما يتعرّض له الدين في هذا النص في استحضاره الرمزي ليس مجرّد إسقاط لردود فعل رتيبة شائعة في أيامنا، بقدر ما هو نقد اتّخذ ثلاثة أبعاد[٤١٠]: بعد ضدّ الظلامية التي خلّفتها كثرة الروايات والنقل المبطِل للعقل المتعلّق بالقيل والقال: « قالوا إن جدي الفرعون قتله الرومان قبل ظهور سيدنا المسيح عليه السلام، وقالوا إن جدي الفرعون هو الذي طارد سيدنا موسى ومعه ألف واثني

---

(٤٠٨) ينظر: مصطفى الحسن، المرجع السابق، ص.١١١.

(٤٠٩) ينظر: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد عنان سيناصر، دار توبقال للنشر (سلسلة المعرفة الفلسفية)، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص.١٣٩.

(٤١٠) ينظر شرح لهذه الأبعاد: المرجع نفسه، ص.١٢٣ ١٢٤.

عشر فارسا وكبار الأعيان وأغلق النهر عليهم جميعا وماتوا » (ص.١٦). وهذا البعد لم يكن بدعاً في أيٍّ من الأعمال الإبداعية، بل عرفه التاريخ. وبعد معرفي موجّه ضدّ الأفكار السائدة: « دخل الرومان وقالوا فراعنة أوثان وسحرة ومشعوذين وفي المعابد أسرار. هدموا المعابد ومسحوا الآثار، ودفنوا جدي لم نعرف أين جثته حتى الآن » (ص.١٦). وبعد معرفي ضدّ المؤسسات السياسية الدينية متمثّلاً في شخص عمرو بن العاص الذي أساء إلى الإسلام الذي خوّل له سلطة ممارسة جوره على " الأهالي "، وهناك بعد آخر لم يهمله السيد حافظ وهو ضدّ فكرة استغلال الإله. « الآن. الآن، يا مصر لا فرعون ولا عبدة الأوثان، لا عبدة الجعران. لا عبدة الخنافس والطيور، اليوم عبادة الله » (ص.١٦). من هذا التصريح الذي لا يعبِّر عن الحقيقة كما هي في تلك البقعة التي يكثر ذكر لفظ الجلالة، يَعبُر نحو واقع مؤلم « قال [فيه] الشرطي البدوي على حدود البلاد العربية، في الجوازات .. [بالعامية] أنت منهو، أنت شنهو ؟ » (ص.١٦).

فعلى الرغم من اطلاع الكاتب على التاريخ ويقينه بأن فرعون كان قد تمادى في مواقفه، ولكن أنفته وعزّة النفس بأرومته مع ما يتصل بها من روابط التطرف، كل ذلك حرّضه على التزام موقف الباحث عن هوية ضاعت ولكنها قابلة الاسترجاع. وهو موقف مركّب يستدعي التريث في اعتماده وقبل إصدار أي حكم جانبي على أيّ طرف؛ ذلك أنّ المعضلة التي يعالجها الكاتب هي أعمق مما يتصور، إذ لا يهمّه أن يحاكم الإسلام في شيء فأمثاله لا يسقطون في عَرَض ولا جوهر إنشاء علاقات عداء ضد الأديان، ولكن يراهن على كشف الغمّ عمّا يهدّد الكيان المصري من انفصام شخصيّته في أعقاب الغزوات والفتوحات التي عرفها تاريخه الثريّ بالأمجاد، إلى أن تعدّدت الهوية عند هذا المصري الراهن الذي أتيحت له سبل تنوّع شخصيته بناء على قناعات وإعجابه بالآخر وتأثره بقيّمِه وحضارته، من دون أن يسلبه ذلك ضميرَه ومهما تكن المحاولات الطّارئة؛ بل شكّل ذلك عنده مزيداً من القناعة، وأكسبه ثقافة مضافة. وهو يراهن على التعددية الثقافية إلى أن ترد فجأة عبارة كهذه: « بعد أن أصبح العبيد والخصيان أحراراً ». ص.١٦. ما يدير الرأس

نحو شيء انفلت عن عقال الواثق في اعتدال الكاتب، فيتيقّن أن نسبة تكرار كلمة (خصيان) في النصّ وتواتر استعمالها بكلّ ما تحمله من معاني الشناعة، إلى حدٍّ حيث ترسّخ في ذاتنا أنّ القاصّ في حالة تذمّر على ما آلت إليه صورة الفرد المصري التي أشبِعت آيات التسخيف والاحتقار. إذ أضحى من الواضح أنّ وَضْعَ مثل هذه الصورة قد تردّى، لذلك فالكاتب لا يتردّد في إبداء مدى تفطّنه لضرورة تحاشيها والنفور منها. وهو - ومع ذلك - يعاني من أسف معايشة ظلالها بل يقاسي صراع مناهضة واقعها يوميّاً.

٢.٤ انصهار صورة المصري في تألق الخليج

ومع أنّ هذه الأقصوصة تشكل ميداناً للأفكار لا ميدان الشخصيات وأدوارها، فقد نالت بعض الأسماء حظوة من حيث ما يذكر لها من ألقاب وما يسند إليها من وظائف تنبئ بالحركية التي أخذت المجتمعات الخليجية تنمو في معتركها. فهذا شاعر، وذاك تاجر، وآخر سائق، وذاك رجل الشرطة، وهناك حتى نقيب الفنان ..الخ.

من هنا فإنّ الكاتب في نصّه لا يوظّف الرمز كآلية لتكثيف الدلالة فحسب، بل كدعامة لطرح جملة من مفارقات تستهويه لعبتها. فهو لم يفسِّر لنا كثيراً ما لا يستسيغه في طريقة معاملة المصري في حاضرنا. لكنه لا تروقه الوضعية المصرية التي يزدريها تألق الخليج وإماراته بل أميراته التي تستقطب أنظار العالم (العربي بخصوص) وتحجب عن مصر شمس العرفان بفضلها وزعامتها ودورها التاريخي. « قال الشاعر خالد سعود الزيد: من يكرهونك في الكويت هم دخلاء على الكويت. ليسوا من الأصلاء، هم دون جنسية أو مواطنين درجة ثانية في الجنسية » (ص.٢١).

هكذا، عن طريق جمَل ابتدائية متجدِّدة ينصرِف عن أحداثٍ، ليستأنِف أخرى كمن يستثير ما يؤرقه في آخر المطاف. بـ « قالت الأميرة الخليجية: [..] » (ص.١٧) يباغت القاصُّ قارئه بوضعٍ جديدٍ لم يكن يألفه لا في نصّه ولا في واقع الأمر. إنّه يقفز السطور كثيراً - على هذا المنوال - متجاوزاً أحقاباً وحقباً، كمَن يقاطِع حديث

مَن كان يحدّثه عن أجداده المختلفة من باب المسامرة وفي أجواء وصف المغامرات، من عصر الفراعنة إلى عصر الإخشيد الذي جحد فضلهم وتمادى في احتقارهم وسوء معاملة أحفادهم. ثم فجأة يستحضر مشهداً آخر يتناول فيه سوء العاقبة التي تتجلّى في وقوع صورة ملوك العزّة الذين جارت عليهم الأيام في قبضة الأوغاد الذين صارت إليهم الزعامة القطرية، ومع ذلك ففي الوقت الذي استحالت تلك الصورة وهماً في تمثيلات السواد الأعظم من الشعب المصري، فهو ثابت في موقفه لا يزال يؤمِن بانتسابه إلى الأوّلين ولا تغريه مغريات ومباهج الآخرين؛ فلا سبيل إلى مراهنته ومساومته ولا يسترزق من سقط هذا الخبز الهيِّن عملُه والمهين ثمنُه والوخيمةِ عواقبُه .. ومن الواضح جدّاً أن الأحداث التي يرويها القاص في هذه " الأقصوصة الإعلانية "، هي من صميم السيرة الذاتية التي إذا بسطها كذلك ستقشعِّر الأبدان لشراتها. بيد أنّه لا يتسع المقام لاستحضار ما يؤكِّد هذه المواقف من الأمثلة التي لا تقلّ عدداً ونوعيّةً. فلنعد - إذن - إلى النص برمزيته وجمالياته.

إن انجلاء الضباب عن هذه المفارقة يحتاج إلى لغة صارمة نلاحظ على إثر الكلام المنسوج في نسقها الرافض للنزق الفلكلوري الشعبوي لمصر القديمة، ما يوحي - بل يصرِّح - بأنها لغة لا تساوَم هي الأخرى بقدر ما تَستطلِع الناطق بها وهو يصدح بضمير المتكلّم الملتزِم مسترسلاً باقتضاب الأسئلة والمسائل القاسية:

«كيف ترفضُ أن تعمَلَ عند أميرةٍ خليجية. يا صعلوك يا حقير. قلت لها: أنا حفيد الفرعون مَلِك مصر العظيم أوّل الملوك ولست مِن هؤلاء المصريين من أصل المماليك. ضحكت، سبّتني، وأغلقت الهاتف » (ص.١٨).

والظّاهِر أنّ هذه الحادثة التي استغنى عن تصوير تفاصيلها، قد عايَشها - أو خمّن معايشتها -- تحت ضغوط الانشغالات اليومية التي يمكن افتراض تحديدها في إطار التفاوض الدائر بينه وبين طرف آخر تكمن رمزيته في كونه وكيل تجاري ممثل لدار نشر معيّنة. وذلك إشارة منه إلى الشّره الذي نال من الشخصية الخليجية إلى حدّ الطغيان والإسراف. وكذلك تستمدّ الحادثة جانباً كبيراً من الطرافة والإبداعية من رمزية الجنس الأنثوي الذي أكسب الدّلالات الناجمة - عادةً - عن المفارقات

بعداً لا يقلّ أهميّة، وهو الرقي الذي ارتقت المرأة الخليجية سلّمَه. وهو رقي ينمّ عن البذخ الذي بلغته ولكن في غياب الحرية الاجتماعية المكينة. وتعتبَر الرّفاهية الباغتة إحدى السلبيات التي ترصّدها الكاتب في المجتمعات العربية المليئة بالتناقضات والمفارقات.

ولا يمكن أن نتجاوز كون الكاتب يتعمّد استخدام كلمة (الخليج) التي أخذت قيمة دلالية خاصّة شحِّنت إشارة منه إلى القطبية التي أخذت مصر تفتقدها وتخسرها لحساب ما سلكته الدول الخليجية البازغة والنامية، إذ بعدما كانت مصر التي شكلت في الماضي خلال ثلاثة قرون، قطبا جاذبا للعالم العربي قبل أن تبلها اتفاقيات كامب ديفيد ابتداء من الربع الأخير من القرن الماضي بقيود همّشت دورها وموقعها العربي المركزي.

وما يثير الانتباه في مواجهة الكاتب لوضعه المزري كمصريٍّ تراجعت شهرته وشوهت سمعته - وهو يساند كلّ مَن يقرّ بأنّ الرغبة في الهيمنة وإخضاع الآخرين حاجة ملحّة لدى فئة من الناس[٤١١] - إنّما هو التشتت الذي يؤرقه ويهدد هويّته. لذا عمد إلى فحص أساليب التنشئة التي ينشأ في إطارها مشتّت الهوية - كما هي حاله - من أجل الإفادة في باب تفسير العلاقة المفترضة بين التشتت والاتجاهات التعصبية. ذلك أنّ مشتّتي الهوية إذا كانوا في الأغلب أقل اعتباراً لذواتهم، فيبدو أنّ انخفاض اعتبار الذات متغير يمكن أن يهيِّئهم للتعصّب. « فانخفاض اعتبار الذات يعني أنّ الفرد أقلّ ثقة بنفسه وأقلّ تقبّلاً واحتراماً لها، والثقة بالنفس وتقبلها واحترامها شروط رئيسة لقبول الآخر وتكوين الاتجاهات الاجتماعية السوية »[٤١٢].

ودون الاستسلام للأحلام يصف القاص القمع الذي عانى منه ويعانيه جراء ما

---

(٤١١) ينظر: نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود فى المتخيّل العربى الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص. ٥٥١.

(٤١٢) هاني الجزار، أزمة الهوية والتعصب: دراسة فى سيكولوجية الشباب، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة (مصر)، ٢٠١٠، ص. ١٩١.

شربه من كأس الكراهية العنصرية التي جلبته هويته المصرية، في إصدار ردٍّ على حبيبته المستجوبة بسؤاله: « [..]حبيبي مَن يكرهك ؟ قلت: رجال الشرطة [..] »
٣.٤ صراع المصالح / صراع الأديان / صراع من أجل الوطن
في الوقت الذي يتصاعد صخب التطاحن باسم الأديان « قال ألفريد فرج في بغداد قبل أن توزع جائزة صدام حسين الأدبية: لن يعطوها لي؛ لأني مسيحي، المسيحي مضطهد » (ص.١٨). لهذا « سكر، ترنح، [قام القاصّ] بتوصيله إلى حجرته، وجلس ساعتين يتحدث معه [..] قال مجدي فرج [هو والقاص] في الأردن يتسكعون: أخي ألفريد فرج لا يعرف أسماء أولادي ولا يزورهم. [..] قال مجدي رزق: اليوم زواج أخي نظمي رزق من تريز دميان تيجي المنيسة. قلت أحب الكنيسة، كما أحب الجامع، وذهبت، حتى يهود مصر أحبهم [..] كنت في الثالثة عشر، أحب فتاة يهودية تعمل مدرسة في مدرسة الطائفة الإسرائيلية، كنت أعشق رؤيتها صباحاً وهي تدخل المدرسة، وظهراً وهي تخرج » (ص.١٨). ويبدو أن الحال استمرّ قليلاً إلى أن « جاء المماليك إلى مصر، ظلت أسرتي تعاني، تحول المماليك إلى سادتنا ونحن ملوك الفراعنة ظل حالنا أسوء من العبيد » (ص.١٩).
« لكن الأرجح أنّ جدّي الحقيقي هو الذي هجم عليه الرومان قبل ظهور المسيح عليه السلام [..] وظهر المسيح عليه السلام ودخلنا المسيحية .. وآمنا برسالته. وسكننا في كهف يجاور كهف السيد المسيح .. وعشنا نور الإيمان [..] الآن. الآن .. يا مصر لا فرعون ولا عبده الأوثان .. لا عبده الجعران. لا عبده الخنافس والطيور .. اليوم عبادة الله ».
فهذه الثنائية تعود مع مساءلة مثّلها الكاتب بضمير الأنا مع الشرطي الذي يستوضح عن هويته أو بالأحرى يطالبه ببطاقة تعريف، فيتوهّمه بل يتصوّره كمن يستخبره عن أصله ـ كما رأينا: « قال الشرطي البدوي على حدود البلاد العربية .. في الجوازات .. أنت منهو .. أنت شنهو .. قلت له أنا لا أعرف" » لا أعرف " استنكاري " ..
هذه ليست مجرّد رموز دينية قائمة بقدر ما هي منصَّبة في المخيال الشعبي؛ ومن ثم فهي إحالات صريحة إلى الخطابات الدينية الطاغية في أيامنا والتي تطفح بها

شوارعنا قبل أن تحفل بها مشاعرنا، ويسترجعها استفزازاً وغروراً. غير أن حينما نمعن في مفهوم " المخيال " نلفي مصطلحه الذي هو حديث النشأة في الثقافة العربية يستجمع المعاني الآتية: الظنّ، والتهمة، الغيم الواعد بالمطر، الخليق، الخادع أو الموهم، هكذا فإنّ أهمّ المعاني الملتصقة بالعائلة اللغوية لمصطلح المخيال، مثل الظن والوهم والكذب .. تكون حاضرة بشكل أو بآخر أثناء استغلال الحركات الإسلاموية المعاصرة للمخيال الجماعي من أجل تحقيق أهدافها وطموحاتها(٤١٣).

لذا فإن تكرار عبارة (عليه السلام) من علامات التنكّر الذي قصده الكاتب أكثر مما توحي بمجرّد التسليم دُعاءً واحتفاءً وإطراءً وتقديراً. غير أنّه سرعان ما تعلو عبارته معاني الأسف على الماضي. وهو أسف يتسلل من تأكيدات من قبيل: " عشنا نور الإيمان "، حيث يسترسل الكاتب في وصف عظمة مصر في سلسلة من رموز تظهر كم يمجّ الكاتب صراع الأديان الساذج أو صراع المصالح " الضيِّقة " باسم الأديان. بيد أنّ القاصّ يستعين بالتراكم المعرفي الذي يحتفظ عليه الزمن بل يتطوّر ويتعمّق عبر أحقابه(٤١٤). لذلك وقبل اختتام الأقصوصة ببضعة أسطر، يلتقط الصورة الحافظة للصفة الأكثر قهراً لحالته، وهي إلحاق الشتيمة به كمصري وليس أكثر ، بحيث يتذمّر بلهجة شديدة الأسف من أسوأ المعاملات التي أصبح المصري يتعرّض لها ويقع ضحيّتها وهو يتفرّج، لا يملك سوى لسانه للرد، حسبه كيلاً التنفيس عن النفس بإقرار الحقيقة: « شتمني السائق » (ص.٢٢)، كمَن يشكو مِن نقيصة ألحقت به جوراً، مما يوحي بمعاناة قاسية، وهو ينزع شطرَ إقراره بردود فعله غير المشرِّفة بل غير المتكافئة مع مَن بادره بضغينة أعمق مِن مجرّد الشتم اللفظي: « شتمت الناشر. كنا نشتم بعضنا » (ص.٢٢). لكي تصبح

(٤١٣) محمد شبة، مفهوم المخيال عند محمد أركون، منشورات ضفاف (بيروت) دار الأمان (الرباط) منشورات الاختلاف (الجزائر)، سلسلة مقاربات فكرية، ٢٠١٤، ص.١٣ ١٤.

(٤١٤) ينظر: نبيل رمزي، سوسيولوجيا المعرفة: جدل الوعي والوجود الاجتماعي، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، ٢٠٠١، ص.١٣.

المهانة قصة الوطن التي نسج خيوط أحداثها قدَرٌ لم يكن يتوقّعه أحد من أبناء أرومته، منتهيا إلى نتيجة مؤدّاها: « هذه هي قصّة الوطن » (ص.٢٢). وهو قدر زجّ بكلٍّ واحد منهم في معاناته الخاصّة متفرِّقين لا يمكن جمع شملهم ما دامت الشعارات القديمة هي التي تسبّبت في ضياع الوطن نفسه. وهو لا يعتقِد في هذه الترهات، وإنما يبدي ما يفصح عن إمعان الخليجيين في احتقار المصريين بعد إذ انجذبوا نحو الأحادية وفقدوا إحساسهم بالاختلاف وانطفأت جذوة الحساسية " المصرية "؛ غير أنّه بإضاءة دهاليز الذّاكِرة وبوضع مسافة بينه وبين مغريات الخليج، يخرج بنتيجة تصف شموخ المصري في هذه العبارة « أنا والوطن، أنا الوطن، الوطن أنا » (ص.٢٢)، في ضربٍ من الإجابة على سؤال حائر يوضح المجهول وتزكيةً لمقولة كاتب القصّة القصيرة والناقد إدغار ألان بو (Edgar Alain Po) أن القاصّ يكتب وعينه على الجملة الأخيرة[٤١٥]. وهو يلفي عزاءه في الحنين إلى المغرب والمشرق معا: « تزوج جدي من امرأة مغربية وأخته تزوجت شاميا » (ص.١٩).

---

(٤١٥) نقلاً عن: عِذاب الركابي، مظاهر العنف في الرواية العربية المعاصِرة، العربي، ع.٧٠٩، وزارة الإعلام، الكويت، ديسمبر ٢٠١٧، (ص.٨٤ ٩٠)، ص.٨٨.

خـاتـمة

إنّ هذه الجولة تؤكد ما يراه دارس السيد حافظ الفذّ من أنه « كاتب مشاكس ومشاغب، يعيش فكره في كتابته الغريبة والمدهشة، وهو لا يكتب إلا حياته، وليست حياته - في حقيقتها - إلا اختزالا لحياة الإنسان في عموميتها، وشموليتها وكليتها، وفي ثوابتها ومتغيراتها، وفي جوهرها الصلب، وفي أعراضها المرنة والرخوة »[٤١٦]. ومع الطابع الشخصي الذي يطغى على هذه الأقصوصة فإنّ ميلها إلى ملمح الغيبيات والأفكار المسبقة حيث البطل، مع أنه مستل من السيرة الذاتية - كما قلنا - هو بطل أسطوري وهمي خرافي[٤١٧]، استحضر من أجل مقاومة فساد الآخر الذي طغى واستبدّ فحجب عن الأنظار هوية مصر الأصيلة. والحال تشتدّ حاجتنا إلى التمثيل بحالات ضمن فنّ أجود من مجرّد النزوع نحو مقومات الملاحم حيث السرد الخرافي يطغى بشكل جعل الخرافة تتكثّف كما كانت تشيع في القرون الوسطى وهي تدعّم الفساد الذي عاث في الأرض. لعل طابع القصة القصيرة هو ما يجعل الملحمة رمزاً معبراً، ولكن تظل الرواية - تزكية لمعتبَر جورج لوكاش - الشكل الأدبي الأكثر دلالة (في أوربا) لدى المجتمع البرجوازي[٤١٨]، وذلك نظراً لما عرفته من الوصف والتحليل والتشريح كآليات للدراسة الوصفية والنقدية للظواهر الاجتماعية. حتى ولو قرّبنا هذه الأقصوصة من أسلوب مالارمي المقتضب أو ما عرفته الرواية الجديدة مع ميشال بوتور وباتريك موديانو وفرانسواز

(٤١٦) عبد الكريم برشيد، السيد حافظ وكيمياء التجريب، نزوى، ع.٤٢، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، مسقط (سلطنة عمان)، أبريل ٢٠٠٥، (ص.٢٨٣ ٢٨٦)، ص.٢٨٣.

(٤١٧) ينظر: أحمد راكز، الرواية بين النّظرية والتّطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٥، ص.١٤.

(٤١٨) ينظر: جورج لوكاش، نظريّة الرواية وتطوّرها، ترجمة الشوقي الزين، دمشق، ١٩٨٧، ص.١٥. ص.١٤.

ساغون، فهي تظلّ في حكم التعبير الرمزي الملهم لأفكار المتلقي أكثر مما تعكس واقعا قاراً يكون الكاتب قد تجوّل في رحابه بالعبارات القصيرة ذات المفعول القوي رغم ما يتحكّم فيها من مبدأ التقتير.

السيرة الذاتية

- الاســـم: نصيرة
- اللّقـــب: عـلاك (زوجة مقران)
- تاريخ الازدياد: ١٩٨٠/٠٩/١٩ بـ تيزي ـ وزو
- الهاتف: ٠٧.٧٨.٧٠.٨٣.٩٣
- العنوان الإلكتروني: alleklynda2@gmail.com
- أستاذة مساعِدة قسم (أ) المركز الجامعي ـ مرسلي عبد الله
- شـهادة الباكالوريـا (١): جـــوان ٢٠٠٠، ثانـــويّة إيمـاش أعمـار بنـي دولـة، تيزي وزو
- شهادة الباكالوريا (٢): جــوان ٢٠٠٤، مديريّة التّربيّة لولاية تيزي وزو
- شهادة اللّيسانس في اللُّغة العربيّة وآدابها: ٢٠ جويلية ٢٠٠٤، جامِعة مولود معمري، تيزي وزو؛ عنوانُ مذكّرة التخرّج (الحكايـة الشّعبيّة القبائليّـة: دِراسة انتربولوجية، منطِقة بني دوالة أنموذجاً).
- التّسجيل في السّنة الأولى الجامِعيّة لِتحضير ليسانس في علم النفس: ٢٠٠٤ جامِعة مولود معمري، تيزي وزو
- النّجاح في مُسابقة الدّراسات لِما بعد التّدرُّج (الماجستير) في تخصّص دراسة نصـوص إبداعيّـة وتيـارات أدبيّـة: أكتـوبر ٢٠٠٦، المدرسـة العليـا للأسـاتذة بوزريعة ـ الجزائر
- التّسجيل في موضوع مُذكِّرة لِنيل شهادة الماجستير: سبتمبر ٢٠٠٧، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانيّة بوزريعة ـ الجزائر تحت إشراف الأستاذ الدكتور مصطفى درواش.
- أستاذة مساعِدة جامعة يحيى فارس ـ المديّة.

اللغة السّردية في القصّة القصيرة
مجموعة " سمفونية الحب "
للسيد حافظ أنموذجاً

أ. كلثوم باجي
الجزائر

مقدمة:

اللغة هي المادّة التّشكيلية التّعبيرية الحاملة لأفكار السارد ومضامين كتابته، بها يخلق نصه، ويبتكر عوالم لغوية جديدة مغايرة، فهي أشبه بريشة الرّسام، والنوتة الموسيقية، من خلالها يرسم المبدع لوحة فسيفسائية تختزل العالم، تعزف أنغامها على أوتار الكلمات، بتحريفها عن مسارها التقليدي، باعتبارها نسقا يقود ويُنسّق تيمات المؤلف في مؤلَفه، بحيث يكيّفها حسب نواياه القصدية، غير أنّ القصص الحديث إنزاح عن الصورة النّمطية، والاستعمال اللغوي الكلاسيكي القائم على التقرير والإخبار حيث تعددت المستويات اللغوية وتمازجت الأصوات وأضحت القصة منفتحة على العالم والأجناس الأدبية والفنية الأخرى، فتم بذلك طرح نتاج قصصي جديد فرض نفسه على السّاحة الأدبية والنّقدية.

ولما كانت اللغة ركيزة العمل القصصي باعتباره جنسا أدبيا قائما على السّرد اللغوي توجهت دراستنا للبحث في مستويات اللغة السّردية في القصة القصيرة التي ذهبت خلال العقود الأخيرة مذاهب شتى، فتمثلت لغة الشعر وأدواته متجاوزة الدلالات الحرفية المباشرة باعتماد التّرميز والإيحاء، كما أضحت تدهشنا بلغتها الواقعية التي تلامس الفضاء القصصي مما أحدث انتقالا على مستوى التّركيب اللغوي، فوقع اختيارنا على المجموعة القصصية "سمفونية الحب" للسيد حافظ، محاولين رصد وتفكيك مستويات اللغة، وتشكلاتها الفنية التي منحت المجموعة تفردها، وإبراز هذا المكوّن الهام على المستوى البنائي والدّلالي، وهنا يجدر بنا أن نتساءل: ماهي المستويات اللغوية التي صهرها الكاتب في بوتقة سرده؟ وهل وُفّق السيد حافظ في ترويض لغته بحيث تتماشى مع طبيعة مواضيع قصصه وشخصياتها؟، عليه قسمنا البحث إلى جزأين، يتناول الأوّل مدخلا نظريا

حول اللغة والسّرد، والقصّة القصيرة، أما الثّاني فتناولنا فيه لغة السيد حافظ السّردية في مستوياتها المتعددة التي أكسبت المجموعة جمالية فنية، فاللغة لا تؤدي وظيفة اتصالية وإبلاغية فقط بل تحمل طاقة تأثيرية وجمالية خلّاقة.

مدخل:

اللغة أداة تعبيرية توظّف في كلّ مجالات الحياة الإنسانية، وفي مجال الأدب، "فاللغة هي أول عناصر الأدب كما عبر بذلك غوركي، وهي بذلك تكون المفتاح لفهم المؤلفات الأدبية بشكلها المتكامل، ومفرداتها والطابع المميّز لنحوها وبناء كلامها، فهي بمثابة الأرضية التي تنبت عليها الصور والأفكار"(٤١٩)، وهي بذلك تمنح الأدب تمظهره المجرّد ومادّته المدركة باعتبارها أداة الأدب بكلّ أنواعه، ولمّا كانت القصّة القصيرة نوعا أدبيا فإنّ اللغة تعدّ من عناصرها الأساسية حيث "تشكل الوعاء المادي الذي يكتسب فيه البناء القصصي وجودا واقعيا"(٤٢٠)، لأنّها العنصر الذي تظهر وتتكتل من خلاله جميع العناصر الأخرى التي تتكون منها القصّة "والمسألة الأكثر إلحاحا هي أن لغة القصة ليست خارجها وليست أداة اتصال وإنما أداة إنتاج والنسيج الداخلي الذي يتحدد بجميع العناصر الأخرى ويحددها في آن"(٤٢١)، فاللغة السّردية طاقة إنتاجية، والقصّة لا تأخذ موقعها الوظيفي بين الأجناس الأدبية إلاّ من خلال اللغة ودلالاتها "فالبعد اللغوي هو البؤرة التي تنطلق

---

(٤١٩) ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط١، ٢٠٠٠، ص٨٠.

(٤٢٠) ينظر: ياسين فاعور، القصة القصيرة الفلسطينية (ميلادها وتطورها ١٩٢٤-١٩٩٠)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٢٤١.

(٤٢١) ينظر: محمد برادة وآخرون، دراسات في القصة العربية (وقائع ندوة مكناس)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٥٣-٥٤.

منها الأبعاد الأخرى وترتكز عليها"[٤٢٢] مثل السّرد والوصف والحوار.
إذ تشكل اللغة رفقة السّرد أركان النسج القصصي الأساسية،" فالسّرد يوجد في كلّ الأزمنة وكلّ الأمكنة وفي كل المجتمعات. يبدأ السرد مع التاريخ أو حتى مع الإنسانية، ولا يوجد شعب دون سرد، لكلّ الطبقات، ولكل التجمعات الإنسانية سرداتها، ويسعى غالبا أناس من ثقافات مختلفة وحتى متعارضة لتذوق هذه السردات"[٤٢٣]، فالإنسان بطبعه كائن قاص رافقه السّرد منذ فجر التّاريخ، والقصّة لا يتم نقلها إلى المتلقي إلا عبر السّرد، الذي يُسهم في الرّبط بين أجزائها وتتابعها تتابعا فنيا متينا، فـ"السرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[٤٢٤] وهو بهذا تعبير لغوي تنبني من خلاله القصّة، وهو الركيزة التي تقوم عليها العناصر الأخرى كالحوار والوصف وغيرهما، حيث تتضافر اللغة والسرد لخلق لغة سردية تحقق من خلالها القصّة غاياتها وأهدافها.
فما "القصة إلاّ سرد يقدم مجموعة من الحقائق عن الإنسان بطريقة مشوقة. أو تعرض بعض المواقف والأحداث ذات العلاقة بشخصيات متعددة"[٤٢٥]، هذا يعني أنّ القصّة تعمل على تجسيد الواقع الإنساني عن طريق السّرد الخلاق بأسلوب أدبي يقوم على التشويق لكي تثير حالات التّرقب والتّلهف

---

(٤٢٢) هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٢٥١.
(٤٢٣) ينظر: رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص٨٩.
(٤٢٤) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٩، ١٤٣٤م/٢٠١٣ه، ص ١٠٤.
(٤٢٥) ينظر: أحمد حسين اللقاني، علي أحمد الجمل، معجم المصطلحات التربوية المعرفية وطرق التدريس، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩م/١٤١٩ه، ص١٨٣.

عند القارئ، أو هي تصوير لغوي للمواقف والأحداث المرتبطة بالشخوص، "فعن طريق فكرتها وفنياتها تتمكن من جلب القارئ إلى عالمها فتبسط الحياة الإنسانية أمامه بعد أن أعادت صياغتها من جديد"[٤٢٦]، باللغة والسّرد يعيد الكاتب خلق العالم من حوله، ويبوح عمّا يختلج في أعماق نفسه، وما يقلق فكره نتيجة انعكاس الواقع عليه أو على غيره ممن يتشابه معهم أو يختلف عنهم.

في حين عُرّفت القصّة القصيرة في الموسوعة العربية العالمية على أنّها: "عمل قصصي لا تتجاوز بضع صفحات تتضمن عادة حدثا واحدا وشخصيات قليلة ويمكن قراءتها أغلبها في جلسة واحدة..."[٤٢٧]، حيث اعتمد هذا التعريف على حجم المكتوب، وزمن القراءة وبساطة الأحداث والشخصيات. لكن مع هذا فالقصّة القصيرة تشتمل على نفس العناصر التي تشتمل عليها القصّة من أحداث وشخصيات وزمان ومكان، غير أنّها تحاول التّركيز على حدث واحد مرتبط بشخصية واحدة أو عدد قليل من الشّخصيات، كما لا تتقيّد بالتتابع الكرونولوجي للزمن، وتتميز بفوضوية الأماكن والعبثية المقصودة، وفي مطلع القرن العشرين بدأ اهتمام الكتاب بهذا الجنس الجديد القديم، فالموروث العربي زاخر بما يتقاطع مع هذا اللون الأدبي مثل النّوادر والمقامات، غير أنّ القصّة القصيرة بمفهومها الجديد فن وافد من الضّفة الغربية، ولج إلى ثقافة ليس بغريب عنها، ليعلن تواطؤ الأدباء مع اللغة لتصوير هواجسهم أحلامهم والقلق الذي يعتريهم، بعد ما شهده العالم العربي

---

(٤٢٦) ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة المعاصرة (١٩١٤-١٩٨٥)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨، ص١٠.

(٤٢٧) الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٩٩، مج١٧، ص١٩٧.

من تطورات واضطرابات، ممّا يجعل "الشكل القصصي هو الأكثر جرأة على اللغة"(٤٢٨) لصوغ بناه السّردية.

ولما كانت اللغة السّردية هي مفتاح القصة والمحدد لهويتها ودلالاتها والباني لعناصرها كان يُنظر إليها بأهمية كبيرة من قبل الكُتّاب والنقاد، كونها قوام العمل الأدبي ومادّة تشكله "فأمر الكتابة قائم على العمل البارع باللغة والنسج بألفاظها في دائرة نظامها"(٤٢٩)، فالكتابة القصصية قوامها الاشتغال على حقول اللغة وأنظمتها وعلاماتها، فهي الشّيء الحقيقي في المتخيّل القصصي، الذي به يخلق السّارد عالمه المروي، وعبره يغوص النّاقد إلى أغوار النّص للكشف عن مكنوناته واستجلاء مضمراته، فاللغة السّردية تجسد المجرّد وتعطي للنص المتخيل وجودا مادّيا، عبر التماهي مع شخصياته وأزمنته، وتُشكل وعي المتلقي.

ولما كانت القصّة تعبيرا عن حقيقة واقعية فإنّها تستمد أشكالها من الواقع وترضخ لشروطه، وللتنوع الاجتماعي والطّبقي، فتكون بذلك القصّة نقطة ائتلاف لعدة أصوات وهذا ما يفرض التعدد اللغوي واللساني وهو ما لمحناه في المجموعة القصصية "سمفونية الحب" للسيد حافظ ،حيث نجد أنّ الكاتب اجتذب العديد من المستويات اللغوية للتعبير عن تيماته، "فلكي يشق الخطاب طريقه نحو معناه التعبيري فإنه يجتاز بنية من التعبيرات والنبرات"(٤٣٠)، وبالرغم من أن مساحة القصص صغيرة لا تسمح بالتّنوع إلاّ أن براعة

---

(٤٢٨) محمد برادة وآخرون، المرجع السابق، ص٥٥.

(٤٢٩) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ١٩٩٨، ص١١٢.

(٤٣٠) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، : محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص٥٢.

السّارد مكّنته من تجاوز قيد الحجم، فنجده يرقى باللغة إلى مستوى الشّاعرية لينم ذلك عن براعته وبلاغته، وحينا آخر نلمح في لغته هُجنة تقوده إلى استعمال لغة الهامش -اللهجة العامية- مما يصبغ نصّه بالواقعية، وبما أنّ القصّة القصيرة تعتمد على التكثيف اللغوي والاقتصاد في الكلمات نجد أن السيد حافظ استعمل لغة رمزية تختزل بين طياتها نصوصا لا تسعها مئات الصّفحات، وهذا ناتج عن تمكن الكاتب من زمام اللغة، وقدرته على تطويعها حسب خصوصية الجنس الذي يكتب فيه، ومقتضيات المعنى فنجده ينتقل بين المستويات اللغوية بسلاسة لكن دون أن يشعر القارئ بذلك فيأتي بها على مستوى واحد عام وموحّد.

اللغة الرّمزية:

لم تعد القصّة القصيرة تعتمد على الأسلوب السّردي الكلاسيكي القائم على الإخبار والتّقرير المكرس لنقل المعنى، والتّعبير عن الأحداث، وعن الواقع المتأزّم، والذّوات المضطربة والمشتتة التي تعاني الاغتراب، بل أخذت تتجه نحو الإيحاء والرّمز، فلم تعد مضامين القصص قطعية الدّلالة بالغة الوضوح، وهذا ما تفرضه كذلك الطبيعة التّكثيفية في القصّة القصيرة حيث يكون لزاما على الكاتب أن يصوغ مركبات أصيلة تتميز بالإحكام والإتقان والإيحاء، تموج بالدّلالات الرّمزية تُضمر ولا تعلن، فهمها يحتاج إلى عمليات تأويل تُمكّن من خرق خباياها والكشف عن مكنوناتها، هكذا كانت لغة السيد حافظ في مجموعته القصصية "سمفونية الحب" حافلة بالرّموز التي تعد من أرقى أشكال اللغة المجازية، لأنّها تمتلك قدرة إيحائية تنطلق نحو آفاق واسعة رحبة المعاني، "فاللغة الرمزية التي تنتمي إليها الأعمال الأدبية لغة متعددة

في بنيتها، وقد صنع نظمها بطريقة تجعل الكلام (العمل الأدبي) المولّد عنها يمتلك معان متعددة"[٤٣١]

وأوّل ما يستوقف القارئ في المجموعة هو العنوان الرّئيسي "سمفونية الحب"، حيث جاء علامة مكثّفة الدّلالة تنفتح على أبعاد دلالية مختلفة تتعدى المستوى السّطحي الظاهر إلى ما هو خفي، فالقارئ لهذا العنوان يظن من الوهلة الأولى أنّه على وشك تصفّح قصص يعزف فيها الحب على أوتار العاشقين سمفونية الهيام، إلاّ أنّ ذلك كان قشرة وهمية استطاع القاص أن يخدعنا بعذوبتها، فسمفونية السيد حافظ تعزف ألحان حبّها على واقع مرير، أنغامها آلام المواطن المصري المقموع، المهمّش، الذي لا يملك سوى حبّه لوطنه، هكذا يطرح لنا القاص بين ثنايا قصصه قصّة الحبّ الإنساني النّبيل - حبّ الوطن- من خلال سمفونية معقدة مؤلفها وملحّنها ذلك المواطن الذي يهيم بمعشوقتة " لكنها كانت صماء..خرساء..أمية "[٤٣٢] هكذا كانت سعاد المتهمة بالخيانة لأزواجها الأربعة الذين يحملون نفس الاسم، ولهم نفس العنوان "علي السمنودي أقيم في ٢٥ شارع الاسكندراني شقة٥ "[٤٣٣]، كان "أولهم عامل والثاني شاعر والثالث صحفي والرابع طالب"[٤٣٤] حكم عليهم بالسجن رفقة محاميهم "علي السمنودي".

بالتمثيل الرّمزي جسد لنا القاص من خلال شخصية سعاد في فاتحة المجموعة "الثمن" رمزية مزدوجة، فهي مصر السّلطة الخائنة لشعبها،

---

(٤٣١) رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٢، ص٨٦.

(٤٣٢) السيد حافظ، الثمن، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٤١.

(٤٣٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤٣٤) المرجع نفسه، ص٢٤٢.

ومصر الوطن المغتصَب، توالت عليه أيادي الغدر والطمع عبر الأزمان، وبهذا التوظيف الرّمزي يغزل القاص نسيج الواقع الاجتماعي المرير الذي تتشارك في اجترار آلامه شخصيات "على السمنودي" المتشابهة المصير، وعبر تلك اللغة الرّمزية نقل لنا معناة المثقف والفنان والعامل البسيط والطّالب، المضطهدين من قبل السّلطة التي تحاول أن تقمع كلّ الأصوات وتدحض كلّ الطّبقات، معبرا بذلك عن القلق الذي يعتريه تجاه مصير مصر، والاضطرابات السّياسية والاجتماعية التي يعيشها البلد، فالطّبقة الحاكمة تريد أن يكون كلّ المواطنين نسخة من "عبد المطيع"، ذلك الفلاح البسيط، السّاذج الذي زج به في السجن مرتين، لأنّه كان يلبس ثوبا لا يوافق عليه (فرمان) السّلطان دون علم أو قصد منه.

عندما خرج عبد المطيع من السّجن في المرة الثانية،" نظر إلى الشمس..إلى الشارع..إلى الناس..إلى زوجته وأطفاله لم يشاهد أي لون..خلع ملابسه جميعها وصار عاريا.. يهتف بحياة السلطان..جروا إليه.. جميعا.. صفقوا.. ضحكوا.. أخذوه إلى السلطان..ضحك السلطان من العاري..صاح الرجل: أي الألوان تحب يا سيدي.. ضحك السلطان قنصوة الغوري.. عينوه قاضي القضاة"(٤٣٥)، برمزية قصدية تنمّ عن نضج فني كبير ووعي عميق بمجريات الواقع ولج بنا القاص إلى المخبوء وصرح عن المسكوت، فعلى الرّغم من أنّ الدّوال اللغوية كانت ظاهرة المعنى بسيطة بساطة الحياة والنّاس لكنّها لم تكن سطحية حيث كان السّياق يوحي من خلالها بعالم آخر مكثّف يمارس فاعليته من خلال شفرات ترميزية تناولها الكاتب فنيا وباتساق

(٤٣٥) السيد حافظ، نفوس ودروس من سلسلة البحوث السلطانية الغورية في بلاد مصر...، ص ٢٥٧.

وإبداع.

عبد المطيع كما أطلق عليه القاص، ولم تكن التّسمية اعتباطية عبثية، شخصية طيّعة انهزامية، مستسلمة، سار وفق أهواء قوانين السّلطة وسنن السّلطان، حين نزع ملابسه وبقي عاريا نزع مبادئه، ألغى شخصيته، تجرّد من أخلاقه بسبب الخوف من السّلطة القمعية التي سعت من خلال أنظمتها المستبدة إلى زرع الخوف في نفوس الجماهير للسيطرة عليهم، فهي تدرك أنّه لا يوجد أقوى من الحبّ سوى الخوف، فهما الطاقتان الوحيدتان القادرتان على إخضاع الفرد، الخوف من سلطة الاستبداد واستبداد السّلطة، الخوف من البطش والملاحقة والإقصاء يجعل الفرد فاقدا لكرامته وشخصيته، منقادا، خاضعا لإرادة السّلطة المستبدة، التي تُكيّف قوانين العدالة وفق مصالحها، "فالعدل أساس الحكم. الحكم أساس الحاكم والحاكم يحكم بالميزان والسوط والسجان، والعاقل من يفهم أن السائل هو الخسران والكاسب من يتدلى فوق أكتاف السلطان يمسح عنه التراب. ويحكي له في المساء قصة الشاطر حسن في مدينة العميان"[٤٣٦]، هذا ما أدركه عبد المطيع الذي كافأته السّلطة على خضوعه بتعينه قاضي القضاة.

لكن السّلطة أرادت أن تبسط إرادتها على كلّ الطّبقات، خاصة طبقة المثقفين وهو الأمر الذي استعصى عليها، لأنّه وكما "قال الخديوي عباس ذات يوم الأمة الجاهلة أسلس قيادة من الأمة المتعلمة"[٤٣٧]، لذا كانت حريصة على قمع الحريات وتغيب الديمقراطية، وملاحقة المثقفين إذا ما وجدت فيهم خطرا

---

(٤٣٦) السيد حافظ، سمفونية الحب في ثلاث حركات، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٤٦.

(٤٣٧) السيد حافظ، مقاطع من حوار أشجار الصنوبر، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٧٧٢.

يهدد هيمنتها، محاولة جعلهم أداة لتمرير خطاباتها لعقول النّاس، فلا يمكن للسّلطة أن تُحكم سيطرتها على الشّعب بحق دون أن تحكم السّيطرة على ما يلقى في عقولهم، لذلك طلبت الإدارة الحاكمة من الأستاذ محسن فريد أن يشرح التّاريخ لتلاميذه وفق ما يخدم مصالحها، غير أنّه رفض تزوير حقائق التّاريخ الذي كان واع لمجرياته، " فترك المدرسة. لم يستطع أن يفعل ما قيل له. لم يدرك أنه سوف يجوع.. أو يتشرد."[٤٣٨] فضّل أن يمسح السّيارات، ويبيع الجرائد، على أن يبيع ضميره وأخلاقه، حبّه لوطنه يمنعه من خيانة تاريخه، حبّ حمله من العدم إلى الوجود أو من الوجود إلى العدم، ذلك الحبّ في داخله كان هو البداية والنّهاية، فقد قرر أن يضع حدا لحياته بعد ما تملكه اليأس في التّغيير بسب الضغط السّياسي والاجتماعي الذي تعرض له.

أمّا الموظف "ص" فقد كان صامدا لم تضعفه الضغوط، حاول تطهير المؤسسة التي كان يعمل فيها من الفساد المنتشر في أجهزتها الإدارية متجاوزا خوفه، "الخوف لا يولد رجالا. والأمم الخائفة لا تصنع المعجزات. ولا تصنع التقدم وعليّ أن أكون حرا أولا. عندما طرحت الخوف على عتبة الباب وذبحته، استجمعت قوى الشجاعة."[٤٣٩]، فقد دفعه وعيه وحسّه بالواجب الأخلاقي، والدور الحضاري المسند إليه تجاه المجتمع، فعليه أن يعمل على إلغاء ما هو كائن وتجسيد ما يجب أن يكون، من أجل تغيير الواقع وإعادة تشكيله ضمن أسس تضمن للإنسان إنسانيته وتؤمّن له العيش

---

(٤٣٨) السيد حافظ، عندما دقت الساعة العاشرة من صباح أحد الأيام، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٦٢.

(٤٣٩) السيد حافظ، مهاجر على أشجار القلق، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٧٣.

الكريم، دون أن يستسلم لآليات القمع المستبدة "رغم أنهم خصموا مني شهرين.. إلا أنني بعد الشهرين وجدت قلمي أكثر شراسة، حاولت أن أوقفه..لكن الصمت على الإهمال خيانة وأنا لا أقبل أن أخون بلدي"(٤٤٠)، فصيّر كلمته سيفا مسلولا لمحاربة الظلم والفساد.

بالكلمة باللغة الرّمزية والإيحاء عمل السيد حافظ على فضح الأنظمة المستبدة، فقد أجاد قراءة الواقع وتحليله تحليلا دقيقا دون أن يدع اليأس يغزو النفوس، فقد رسم للأمل شعاعا وسط الظلام، فالأستاذ محسن فريد وإن مات لن يموت الحقّ فها هو عبد الجواد أفندي يدخل على المدير ومعه أحد الطلبة " سيادة الناظر هذا الطالب يستوقفني دائما في حصة التاريخ ويقول أن التاريخ الموجود بكتب الوزارة خطأ صرخ الناظر.. يطرد لمدة أسبوع. اسمك يا ولد قال الطالب وهو يبتسم محسن فريد..."(٤٤١)، فجدلية المثقف والسّلطة ستضل قائمة ولن تتمكن آليات القمع من إخراس الحقيقة، سيولد الأمل في رحم الأمّهات مع كلّ طفل، سيكبر ويتحدى الظلم.

عن طريق هذه المجموعة القصصية يكسر السيد حافظ القواعد الفنية الكلاسيكية معلنا تمرده ضد قيود الكتابة كما تمرد عن الواقع الحقيقي، عبر شخصيات حملت هواجسه الفكرية وقلقه مترجمة الاغتراب الذي يعيشه داخل وطنه، وكان بذلك ينقلنا عبر محطات سردية بأداء فني عال مستجيبا لطبيعة المواضيع التي يعالجها ضمن سرده، ولجووءه للرمز لم يكن مجرّد ترف

(٤٤٠) المرجع نفسه، ص٢٧٦.
(٤٤١) السيد حافظ، عندما دقت الساعة العاشرة من صباح أحد الأيام، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٦٥.

ومراوغة للقارئ بل صورة مكثفة ينقل من خلالها واقعا اجتماعيا وسياسيا مريرا عبر لغة تختزل أوجاع أمة، وشعب مسلوب الحقّ مضطهد من قبل السّلطة الفاسدة عبر الأجيال في الماضي والحاضر، من خلال اللعب بالدّوال وفي تعامل رمزي يتكشّف عن قيّم جمالية وفنية.

اللغة الشّعرية:

تتفجر المجموعة القصصية بلغة شعرية وتراكيب جمالية بدءا بالعناوين التي تعمل على التأثير في بنية النّص، وانتهاء بالشّكل والمضمون، "فالعناوين عبارة عن أنظمة دلالية...وهي رسائل مصكوكة مضمنة بعلامات دالة"(٤٤٢)، حيث يقوم العنوان بوظائف يمكن تلخيصها في ثلاث نقاط هي الأكثر أهمية عند جيرار جينت (يحدد النص، ويلخص محتواه، يمارس سلطة الإغراء على القارئ)، والمجموعة مثلما يظهر لنا من خلال عنوانها "سمفونية الحب" في تركيب متجانس ومتناغم الأصوات والدّلالات مما يضفي عليه شاعرية، يغري المتلقي بعذوبته فكلمة سمفونية تدل على مؤلف موسيقي، وتناغم الأصوات وتقارب حروف الكلمة في المخارج أضفى عليها نغما وإيقاعا شعريا، أضيف لها كلمة الحبّ لتضفي على التركيب طابعا وصفيا، حيث تتألف الكلمة من حرفين، الحاء صوت حلقي يشير إلى حالة داخلية ندركها بالإحساس ولا نعرف سرها ومكمنها، والباء حرف شفوي يخرج من التصاق الشفتين، يجسّد المظهر الحسي للكلمة بانتقالها من المجرّد إلى المحسوس من حالة عاطفية إلى تعبير لفظي، هذا التركيب الشّاعري يستدعي فضاء التخييل الوجداني ليعزف على أوتار النّص نغمات حب يوسّع دوائر الذّات

(٤٤٢) ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠، ص٢٢٦ ٢٢٧.

الضّيقة لتشمل الوطن فهو هويّة الإنسان وانتماؤه، تتحدد فيه تيمات الخطاب القصصي الذي أقامه القاص ضمن هذه المجموعة.

وقد انتهج السيد حافظ أسلوبا جديدا في كتابة القصّة مزج فيه بين ألوان وأجناس الكتابة آخذا مقومات الشّعر الفنية والتركيبية، ليخلق من هذا الامتزاج بين الشّعر والنّثر لغة ثالثة ليستحوذ بها على القارئ فيأسر حواسه وفكره من خلال نسيج نصي متشابك متعدد المشارب فنلمح في قصصه استعمال الأسطر القصيرة على غرار ما جاء في قصة "الموقف العادي"

الفارس يستعد أن ينزل إلى الساحة
حبيبته تحمل في صدرها صوته
النورس يهاجر فوق المدن المتوغلة...
الحب يولد في القلب ألف مرة
المرة الأخيرة يعانق المستحيل ويلد السعادة والبقاء...[٤٤٣]

وهو بهذا هذا ينتهك الحدود بين الأجناس التعبيرية باستعمال اللغة، حيث يزاوج بين النّثر ونظام الأسطر في الشّعر الحرّ الحديث، فتتحول بعض قصصه إلى قصائد نثرية إن صحّ التّعبير كما نجد ذلك أيضا في قصة "مقاطع من حوار أشجار الصنوبر" وغيرها من القصص التي تزخر بهذه الهجنة النثرية الشعرية.

لم يداعب الفجر أنفي
وانتظرت حتى الصباح
والصاعدون حتى الصباح
حاملين على وجوههم ابتسامة

(٤٤٣) السيد حافظ، الموقف العادي، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٤٣.

هازئين بالمشانق ...[٤٤٤]

بهذا التداخل بين الشّعر والنّثر يساعد السيد حافظ على تلاشي الحدود بين الجنسين كما أنّ "اللغة الشعرية تعارض النص الشعري على مستوى المكونات الأساسية من استعارة ومجاز وكناية...من جهة، وعلى مستوى الأغراض من جهة ثانية، ثم على أنماط إجراء الدلالات وتوزيع الملفوظات وتنويعها من جهة أخرى"[٤٤٥]، وهو ما نلمحه في لغة القاص من خلال العديد من المقاطع السّردية المجازية التي يعبّر من خلالها على آلامه وآماله " تموت آلاف البيوت في داخله وتنبت آلاف الأشجار بعدها مورقة في حقول الأماني لأنه يحمل في رأسه أفكار الأيام البيضاء المقبلة ويتنزه في رأسه الشتاء أكثر من الصيف ويحب الحارات كل الحارات ويرى في عيون الفقراء شهقة نفرتيتي وأحضان أخناتون"[٤٤٦]، حيث تمكن القاص من اختيار الكلمات ونسج العبارات بقدرة لغوية وبناء فني محكم أكسب النّص شعرية متفردة أضفت جمالية على القصص.

اللغة السّردية الشّعرية تتمرد على المعيارية " فتختصر في جمل قليلة ما يمكن أن يكتب في صفحات كثيرة ويتحقق هذا الفعل اللغوي بواسطة انهمار لغوي لا يستمد عذوبته من فصاحة الكلمات، ولا من صليل الإيقاع اللغوي الجهير، وإنما من موسيقى الحياة الأليفة وهي تغمرك بضباب يخلو من

---

(٤٤٤) السيد حافظ، مقاطع من حوار أشجار الصنوبر، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٦٩.

(٤٤٥) ينظر: محمد سالم محمد الأمين، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط١، ٢٠٠٨، ص٦٠.

(٤٤٦) السيد حافظ، واقعة الوقائع في مدينة القطائع، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٦٠.

تفصيلات حية تتفتح عنها ذاكرتك وأنت تمتزج بها وأنت تقرأها فتحقق بينك وبينها درجة عالية من التماهي"(٤٤٧)، كما في قصة "لقطات من حطام الزمن الراكد": " "سقط المطر. عصر المطراني.. وصوت في داخلي يصرخ.. الله المطر. وصوت خارجي. المطر. الفقراء.. الأكواخ الأجساد وعربة حملتني يجرها الحوذي ويصيح ها.حا.ها.حا.. وأنا في داخل العربة أرمي أمامي صورة جيفارا ملقى على الأرض.. وأصبحت الخيانة في قفاي."(٤٤٨) ففي اللغة الشعرية يتم تحييد الحدث والشّخصية والزّمان والمكان لإفساح المجال للكلمات كي تعبث بمخيلة القارئ من خلال جمل قصيرة مكثّفة توحي في البداية أنّها لا تريد قول شيء، وتزرع الشّك في نفس القارئ الذي لا يستطيع الثبات على معرفة يقينية، فتشده إلى عوالم اللامعقول وتغريه للاستمرار في القراءة.

كما نتج ذلك النسق الشاعري في قصص المجموعة من خلال العلاقات الضّدية القائمة بين الكلمات التي استخدمها السيد حافظ لبناء سرده وعلاقات التّرادف، والتّقابل في المعاني وعلاقات التّقارب الصوتي والصرفي للكلمات، مثل ما ورد في بعض التراكيب "كانت مثل طفلة عجوز"(٤٤٩)، "عذابه الطولي والعرضي"(٤٥٠)، فالشاعرية في هذين النسقين تولدت من خلال العلاقة الضّدية بين طفلة وعجوز وبين طولي وعرضي، إضافة إلى الوصف باعتباره آلية لإضفاء الدّلالات التي تشير إلى الموضوعات فالقاص ينقاد إلى

---

(٤٤٧) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠٣، ص٦٥.

(٤٤٨) السيد حافظ، لقطات من حطام الزمن الراكد، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٦٦.

(٤٤٩) السيد حافظ، مقاطع من حوار أشجار الصنوبر، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٦٩.

(٤٥٠) السيد حافظ، صياد اللؤلؤ، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٥٥.

الوصف غير المباشر في سرده، "تفوح رائحة البحر وتغترب آخر النجوم في الأفق مودعة أحلام الصيادين مودعة الشمس. تتهادى موجة فوق الصخور.تتفتت سمكة كانت تحلم بالغوص في القاع بجوار الشط. كانت هي وكنت أنا وشريط طويل. والبرد والمطر الخفيف والبحر والنجم والأفق البعيد"(٤٥١)بهذه الأوصاف الدقيقة، الموجزة يرسم الكاتب في ذهن المتلقي صورة واقعية للمتخيل، حيث تشبعت نصوصه باللغة الشعرية التي تستند على الاستعارة والتصوير لتكثّف المشاهد السّردية، وذلك لتصوير الواقع بكلّ جزئياته في صورة فسيفسائية تجمع بين الواقع والخيال.

<u>اللهجة العامية:</u>

جاءت لغة السيد حافظ في مجمل قصصه فصيحة راقية تعكس قدرته الإبداعية وامتلاكه لناصية الكتابة التي حمّلها قضايا مجتمعه، غير أنّه جنح بها أحيانا إلى استخدام اللهجة العامية، فكان يلوذ إلى لغة الهامش-لغة الحياة اليومية- عندما يتطلب السّياق ذلك لأنّ قصصه كانت وليدة الواقع تحمل هموم وآلام كلّ طبقات المجتمع، تقوم باستنطاق باطن المواطن المصري، لذلك ضمّن نصوصه مفردات من واقع المنظومة التي تحويه، لما لها من قدرة على إيصال المشهد السّردي، "فجميع لغات التعدد اللساني، مهما تكن الطريقة التي فرّدت بها، هي وجهات نظر نوعية حول العالم، وأشكال لتأويله اللفظي، ومنظورات غيرية دلالية وخلاقية، بهذه الصفة، يمكنها جميعا أن تتجابه، وأن تستعمل بمثابة تكملة متبادلة، وأن تدخل في علائق حوارية، بهذه الصفة، تلتقي وتتعايش داخل وعي الناس، وقبل كل شيء داخل وعي

---

(٤٥١) السيد حافظ، سمفونية الحب في ثلاث حركات، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٤٦.

الفنان الخلاق"[٤٥٢]، يخلق بها عالمه المحكي.

جاءت اللهجة العامية المحكية واضحة بألفاظها وتراكيبها وصيغها عاكسة منطوق المتكلم لإيهام القارئ بواقعية القصص، واعطائها مصداقية، فلا تقف اللهجة العامية عند القول والإخبار ولكنها تحمل دلالات، بحيث تُجسّد التفاوت الطبقي إن ثقافيا أو اجتماعيا كمؤشر للتباين في بنية الفريق الاجتماعي الذي تتواصل الشخصيات ضمنه، فجاءت اللغة حاملة لأسماء الأماكن والأشياء والأطعمة بألفاظها المحلية (الدوسيه، كرافتة، الجرسون، كوز درة، جوالين فول، الفول المدمس، بره البلاد، محطة الأتوبيس، تاكسي، بروفة، الأتيليه، جاتوه، المدام، علقة، كم البندر، كوبري...)، حيث عمد الكاتب إلى تسمية الأشياء بأسمائها العامية الدّارجة في المجتمع لأنّ ذلك يعطي واقعية للقصص.

كما حملت لغة القصص بعض ألفاظ الشّتم والإيذاء اللفظي الدّارج في البيئة المحلية بملفوظاتها وتراكيبها العامية ومن ذلك "يا مجانين، يا ولاد الكلب"[٤٥٣]، عاكسة تماهي السّارد مع الشّخصيات، هكذا جعل الكاتب من قصصه "نقطة ائتلاف أصوات مختلفة.... بغيرها لن تكون تلاوين نثره الأدبي قابلة للإدراك "[٤٥٤]، فجميع تلك المستويات اللغوية يجتذبها القاص لتنسيق تيماته، استجابة للأدوار التواصلية المتغيرة، وزيادة الإيهام بالواقعية، وتصوير البيئة والمناخ الذي تتحرك فيه الشّخصيات والأحداث، فاللهجة العامية تحمل بلاغية وإيحائية مكثّفة لا تقل عن تلك التي تتوفر

---

(٤٥٢) ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص٦٢.

(٤٥٣) السيد حافظ، سمفونية الحب في ثلاث حركات، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٤٧.

(٤٥٤) ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص ٥٣.

عليها الفصحى، فنجد الكاتب في بعض الحالات يستخدم العامية عند استشهاده بمثل شعبي مثل "المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين"[٤٥٥]،حيث يوحي هذا المثل بالاستسلام للواقع المرير كما لو كان قدرا حتميا، أو الاستشهاد بأغنية مثل "السح الدح..أمبو ادي الواد لأبوه.."[٤٥٦]، أو بعناوين أفلام "سعاد حسني وخلي بالك من زوزو"[٤٥٧]، وعند التعبير عن الممارسات التقليدية التي لا يمكن التعبير عنها إلاّ من خلال العامية "أطلقت بخور سيدي المرسي أبي العباس"[٤٥٨]، فتستجيب لغة الكاتب للغة وبنية ووعي الشخوص التي تحمل النكهة المحلية الأصيلة.

فعندما يخترع القاص شخصيات، يخترع معها قاموسها اللغوي فالشّخصية القصصية هي لغتها التي تعبّر عن وعيها الثّقافي ومزاجها السيكولوجي، ولكلّ شخصية معجمها وتراكيبها وعاداتها اللغوية مثل شخصية الخالة كريمة في قصة "مهاجر على أشجار القلق" كلامها كان بسيطا ساذجا غير أنّ السارد مرّر من خلاله نواياه "اكتب مقالة..أحسن عشان تفوق"[٤٥٩]، فقد كانت الكتابة ملاذه وسلاحه الذي يسعى من خلاله للتغيير، وهذه اللهجة مهمة في البناء الفني لكيان القصص، فترك الشّخصيات تتحدث بلغتها الخاصة المحكية ليس بالأمر السهل على السّارد، فهذا الأمر يتطلب منه خبرة عميقة بالحياة وبصيرة متفتحة، وذاكرة واعية مليئة كما يتطلب حسا

---

(٤٥٥) السيد حافظ، صياد اللؤلؤ، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٥٧.
(٤٥٦) السيد حافظ، لقطات من حطام الزمن الراكد، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٦٦.
(٤٥٧) السيد حافظ، سمفونية الحب في ثلاث حركات، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٤٩.
(٤٥٨) السيد حافظ، الموقف العادي، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٤٣.
(٤٥٩) السيد حافظ، مهاجر على أشجار القلق، ضمن مجموعة "سمفونية الحب"، ص٢٧٦.

فنيا قادرا على تكييف اللهجة العامية مع الإنتاج الأدبي الفصيح، بهذا جاءت قصص السيد حافظ موازية للحياة الواقعية بكل جزئياتها وشخصياتها ولهجتها، التي تفيض بالدلالات معبرة عن الواقع ومجرياته، غير أنّ الكاتب رفع اللغة العامية إلى مستوى مقبول بحيث تغدو لغة وسطية بين العامية والفصحى، إضافة لما هو معروف أن اللهجة المصرية أقرب اللهجات إلى الفصحى في تراكيبها ومفرداتها.

بهذا التنويع اللغوي يبقى النّص السّردي متواصلاً مع النّاس وقريباً من نفوسهم، بالتالي لا يمكن إغفال اللهجات العامية فهي متداولة على ألسنة العامة ترسم واقعهم بكل تفاصيله وهي سلاح متى أحسن المبدع توظيفه، وأداة إبلاغية لنقل الانفعالات وردود الأفعال حسب طبيعة التكوين الثقافي والاجتماعي والسيكولوجي للشخصيات، لذا نجد كثيراً من الأعمال السّردية العربية تميل إلى استخدام اللهجات الدّارجة في ثنايا السّرد لتعميق الصّور بكلّ أبعادها فيعيش القارئ في عمق الأحداث وينسجم مع الواقع المتخيّل.

خاتمة:

تميّزت اللغة السّردية في المجموعة القصصية "سمفونية الحب" للسيد حافظ بتعدد المستويات اللغوية المتعددة الوظائف، تعددٌ لابدّ منه لأجل كتابة مغايرة جسدت تمردا على معالم الكتابة الكلاسيكية، حيث اعتمد الكاتب على الاقتصاد والتقشف اللغوي، وحفلت لغته بمفارقات وتلغيز رمزي يصدم وعي المتلقي ووجدانه، مستفيدا من تقنيات الشّعر فيستعير منه شكله تارة وإطاره أخرى، وشاعريته وإيقاعه، وقدرته على التّكثيف والإيحاء وتعدد الاحتمالات الدلالية، فجاءت لغته حاملة لهموم الوطن كاشفة عن الواقع الاجتماعي بكل جزئياته في نسيج متشابك، فالمبدع هو الذي يستطيع أن يغلف رؤاه ويجعل القارئ المتمرّس يشعر باللذة وهو يختطف الخفي من النّص، وهو ما نلمحه

في لغة المجموعة حيث استطاع الكاتب بما يمتلكه من قدرة لغوية أن يلتفّ حول لغة السّرد ويعيد تشكيلها عبر الرّمز الموحي والتّصوير الفني واللهجة العامية التي كيّفها مع كتابته لزيادة الإيهام بواقعية المتخيل، فكانت نصوصه مفتوحة تقوّض الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية مما أضفى جمالية عالية على قصصه، وكشف عن عبقرية الكاتب، فقد رسم صورة فنية على قدر كبير من جمال الألفاظ والصياغة والتراكيب لتولد لغة سردية متألقة.

السّيرة الذّاتية

- الاسم واللقب: كلثوم باجي
- مواليد: ١٩جوان ١٩٨٩ بتيبازة - الجزائر
- متحصلة على شهادة البكالوريا بها سنة ٢٠٠٦
- متحصلة على شهادة الليسانس سنة ٢٠١٠ من المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة -الجزائر-
- متحصلة على شهادة الماستر شعبة دراسات نقدية من المركز الجامعي بتيبازة -الجزائر-
- عنوان المذكرة : صناعة الآخر من خلال الخطاب الكولونيالي في رواية "فضل الليل على النهار" لياسمينة خضرا

- أستاذة لغة عربية في التعليم المتوسط سابقا مدة ٠٥ سنوات.
- مستشارة تربية بالثانوية حاليا.
- مسجلة السنة أولى دكتوراه نقد حديث ومعاصر

استراتيجيات التناص
في قصص السيد حافظ
بقلم أ. هيدتش اسماعيل

مقدمة:

تشكل النصوص الأدبية (القصة القصيرة) أحد أنظمة الدلالة المنتجة للمعنى. فهي ليست مجرد نقل فوتوغرافي للواقع الاجتماعي أو النفسي، ولا يتم التسليم بها أنها أداة تواصل، وإنما هي تحمل وظيفة إرسالية ودلالة معرفية وفكرية تعبر عن رؤى اجتماعية. فهي لا تعبر فقط عن توجهات مؤلفها أو ما يريد الإفصاح عنه، ولكنها تحمل طريقة تشكل واقع أو وعي بهذا الواقع. فهي مرتبطة بنتاجات أدبية متنوعة إن لم نقل حضارات وثقافات متنوعة. هذا ما أدى إلى تداخل وتعالق وحداتها النصية في سياقات أدبية متنوعة ساهمت ببروز أو ميلاد أجناس أدبية جديدة جراء هذا التلاقح؛ أي نتج بين قران ما هو قبلي أي تراثي بما هو بعدي أي إني أقصد بذلك، التواشج بين الأصالة والمعاصرة؛ مما سمح برصد تحولات جذرية مست تلك الأبنية أو المعاني في طريقة تشكيليها وهيكلة بنائها على نحو مغاير وغير مألوف، الأمر الذي جعلها تلغي تلك النظرة الأحادية للنص مما يتيح للنص أن ينفتح على قراءات وفضاءات متعددة غير منتهية باعتبار أن الكتابة هي كذلك ترسبات لقراءات لا حصر لها. مما يجعل النص عبارة عن عدد لا حصر له من النصوص، تستطيع أن تكشف عن توجهات إيديولوجية وابستمولوجية وتعقد ترابطات وتشابكات بين أشكال وأنماط تعبيرية متنوعة، بينما هو لغوي أو سيميائي أو رمزي لتخرج في الأخير بوجه مميز وفريد، نتيجة تلك التوليفات التي ساهمت في بناء لغة النص الجديد كونه حاملا لوجهين: وجه تراثي ووجه حداثي.

إنهما يحملان ميزات منفردة تميز كل واحد منهما عن سواه، سواء من الناحية الثقافية أو من الناحية الفكريّة، مما يتيح للنص أن ينفتح على مراحل

زمنية مختلفة ويحمل مدلولات تراثية لكن بنفس جديد يعمل على إثراء الجانب الدلالي للنص الجديد فيما تقترحه اللغة التي تم استخدامها في الكتابة أو العمل الإبداعي وهكذا يتشكل النص الجديد الذي يختزن بداخله نصوصا غائبة وتعالقات نصية سواء كانت ضمنية او ظاهرية دينية أو أدبية فهي تحيل إلى فضاءات وعوالم حضارية مختلفة زمانيا ومكانيا. كل هذه الوحدات تسهم في نتاج نوع أدبي جديد أو رؤية أدبية من نوع خاص تتعلق بذاك التراكم والازدحام الذي ينتج جراء استدعاء أنواع أدبية كثيرة ومتنوعة في النص الجديد وكأنها عملية تهجين يقوم بها الكاتب أو المبدع ليخلص في الأخير الى ميلاد وانبجاس نوع أدبي يخدم واقعه المعاصر ويحمل كل إشكالاته ضمن قالب جديد يسمح باستيعاب كل التغيرات الطارئة على العصر الذي يعيشه المبدع الفنان.

وعليه يمكن التسليم والخروج بحكم نقدي هو أن كل نص يقع عند التقاء عدد لا نهائي من النصوص فلا وجود لنص واحد ووحيد وإنما هو عبارة عن تشربات وقراءات متعددة لنصوص كثيرة. وكل نص يحمل بداخله شذرات من نصوص متنوعة. إنها فسيفساء أدبية يغدو معها النص سمفونية قامت بها اوركسترا كاملة في أدائها هكذا هو النص.

فالتناص يشكل ذلك التجاذب والتقاطع بين نصوص مختلفة ومتنوعة. فهو نقل لأفكار أو مضامين أو موضوعات يتم استدعاها بحسب الحاجة والسياق الذي يناسب التوظيف، حيث يتم استحضار أشكال إبداعية تراثية مستقاة أو مستوحاة من التراث، إما لفظا أو دلالة أو معجما أو تركيبا عند استخدامها في كتابة العمل الإبداعي أو النص الجديد. لقد اقترح جيني

تعريف التناص بأنه "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"(٤٦٠). وهكذا يصبح مصطلح التناص يمتلك تفريعات معرفية تضرب بجذورها في نظريات القراءة والتأويل والكتابة. فالكتابة هي عبارة عن قراءات وترسبات معرفية يتم استحضارها لدى الكاتب المبدع سواء بطريقة شعورية أو لا شعورية. إنّها عبارة عن تلق لهذه النصوص إذْ يصبح معها النص بوابة تنفتح على عوالم ثقافية وحضارية ومسارات زمنية وتاريخية وشطحات فكرية تنازع خلد الكاتب أو القاص، مما يتيح المجال لقراءتها على أوجه متنوعة وتأويلات لا نهائية. يرى جاك دريدا أن الكتابة تمارس الإخلاف والاختلاف مما يصعب حدها او حصرها على نطاق واحد أو زاوية محددة. إنّ النص هو عبارة عن بصلة كبيرة لا ينتهي تقشيرها ليسمح في الأخير بالكشف عن تلك التقاطعات النصية أو التفاعل النصي الحاصل بينها. إذن هو اجترار فكري ومعرفي ومن ثم إعادة تدويره وإنتاجه بمصطلحات جديدة ونفس جديد يخدم الواقع المعاصر أو المعاش.

التناص القرآني:

فالسيد حافظ حين كتب حكايات من الشاطئ -هكذا عنون مجموعته-وهي تضم عناوين فرعية مثل الطوفان الجراد والنمل والضفادع حيث أقام تبادلا وتفاعلا بين النص الديني الذي عمد فيه إلى تحوير وتحويل للنص المركزي وهو القرآن لقوله تعالى " فأرسلنا عليهم الطوفان والجراد والقمل والضفادع

(٤٦٠) حمد عبد المطلب، لتناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات، ج ٣ م ١، مارس ١٩٩٢، ص ٦١.

والدم آيات مفصلات فاستكبروا وكانوا قوما مجرمين"(٤٦١).

لقد قام القاص بإعادة خلق جديد للقصة حيث لم يكن البطل الذي اختاره الكاتب هنا طاغية وإنما كان فقط إنسانا عاديا محبّا للخير. فكان بطله محمود علي شخصية تاريخية أسطورية يقول "علي رقص في احتفالات باخوس الاسكندر وغنى بين يدي الأميرة شهرزاد"(٤٦٢). فقد استدعى القاص بطله وأعطاه بعدا رمزيا وأسطوريا. فباخوس يمثل إله الخيرات لدى الإغريق حيث كانت تقام احتفالاته متزامنة مع حني موسم العنب للدلالة على الفارقة بين محمود علي الذي عاش في زمن الخيرات، ولكنه اليوم فقير معدمٌ، التهم الشيب رأسه ونالت منه السنون.

يقول "انطلقت من عينيه دمعة ساخنة مورقة على الخد بالشعيرات الثكلى بالشيب من الأيام رغم أنه في الثلاثين إلا أن عمره يعلن على وجهه أكثر من ذلك"(٤٦٣)، سعيا من القاص أن يظهر ذلك التناقض الصارخ بين السعادة والبؤس. فكيف لمن غنى بين يدي شهرزاد أن يكون بمثله إنسانا حزينا وتعيسا. وشهرزاد هي شخصية حكائية تم توظيفها لإبراز الجانب القصصي ودلالته. فالقاص لا يدعنا نغفل عن سبب اختياره لشخصية شهرزاد التي استطاعت أن تنقذ أختها بفضل قصصها. فيبدو أن القاص يود إخبارنا بالوظيفة الإرسالية لعملية القص فهي أكثر من مجرد تسلية. يقول "لم يعلقوا صورته في جريدة لم يلتفتوا إليه انه عزف كل الالحان السرية في أمسية حمراء في مخدع الفاس"(٤٦٤). يبدو أن بطل القاص يتقاطع مع رموز

---

(٤٦١) سورة الأعراف، برواية ورش عن نافع، الآية ١٣٣.
(٤٦٢) السيد حافظ، المجموعة القصصية "لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي"، ص ٢٩.
(٤٦٣) المرجع نفسه، ص ٢٩.
(٤٦٤) السيد حافظ، المرجع السابق، ص ٢٩.

أسطورية وتاريخية إلاّ أنه يسقط في تناقض معهم في كل الأمور.
فالقاص استدعى باخوس واحتفالاته الهزيجة التي تدوم لمدة طويلة. فهي تشكل كرنافالات وطقوس دينية تمارس من أجل الفرح والخيرات الوفيرة. إلا أن بطل القاص يظهر على حالة مزرية من العوز والفاقة؛ هذا من جهة ومن جهة ثانية بطل القاص شهد على أيام مجد الاسكندر المقدوني وشهد حكايات شهرزاد وأطرب بألحانه الآخرين. إلا أنه شخص تعيس وحزين اليوم. ثم ينطلق القاص ليضع بطله في مازق حقيقي ليس من أجل ان يختبره ولكن لكي يقضي عليه وعلى أمجاده وتاريخه الحافل والطويل. فهو يعيد تدوير الأحداث؛ فكانت السمكة طعما بالنسبة للبطل من أجل ان يلاقي حتفه. وهي تضرب بجذورها في النص القرآني أين كان هلاك أصحاب السبت بسبب الأسماك. يقول: "حاول ان يمسك السمكة فتحرج الى الداخل خطوة ثم خطوتين. أخذ يدخل تجاه البحر، صرخت هي أرجع ...لم يتراجع لكن الطوفان قد بدأ. لقد هاجت الامواج وثارت ثورتها وغطت كل الشاطئ. نعم لقد كان طوفانا اعمى"(٤٦٥). فقد هلك علي وكان من المغرقين.

فقد قام القاص بإحداث تفاعلات بين نصوص متنوعة مما هو ديني استوحاه من القرآن، مثل الطوفان وحادثة السمك، أو نصوص تراثية أسطورية، مثل الإله باخوس وشهرزاد أو تاريخية مثل الاسكندر المقدوني حيث قام بصهرها واستيعابها في نص جديد يحمل مدلولات جديدة متنوعة. فجعل القاص بطله ينتقم من نفسه. فهو لم يتراجع بسبب تلك الأوامر التي كانت تسقط عليه كوابل ممطر، والتي كان يأتمر بها. يقول: "لم يتراجع ...تراجع مرة يوم أن سقط المطر، تراجع يوم أن أخبره أبوه أن يترك الشركة ويعمل في

---

(٤٦٥) المرجع نفسه، ص ٣٠.

المحل"[٤٦٦]. إنها الحجج التي قدمها القاص للبطل ليبرئه من تهمته وكأنّها الحجج التي أتي بها موسى عليه السلام لدأب فرعون قبل أن يهلكهم الله. لا يريد القاص من البطل أن يعاقب ولا يحاسب على فعله، لا أنّه مجبر عليه غير مخير بسبب فقره وتعاسته ومرارة حياته. ليخلص في الأخير إلى الّنص الجديد الذي يستخدم فيه مصطلحات مثل الصحف التي ذكرت بأن بطله القاص هو سفاح ظهر بالمدينة الساحلية يعيث فيها فسادا لمدة عشرين سنة. فهو يستخدم أسلوب التورية والترميز، ربما لواقعه المعاصر والمعاش فكان السفاح في النص القرآني هو فرعون، وزوجته آسيا التي أسلمت. يقول "الطوفان أغرق المدينة الساحلية التي ظهر بها السفاح ... والتي ابتلعت الأرض أجمل أنثى فيها"[٤٦٧]. لينتقل بذلك عبر بوابة الزمن ويعيد إسقاط أحداث الزمن الغابر، ليربط الصلة بين وقائع أحداث زمنية مختلفة لتتقاطع وتتصادم مع أحداث المجاعة التي مرت بها مصر سنة ١٩٧٥، وكيف رصدت الحكومة أموالا طائلة من أجل إعادة إعمار المدينة الساحلية بعد خرابها من الطوفان والمجاعة.

يقول: "والتي أكل أهلها الديدان في المجاعة الخامسة والسبعين بعد الالف، والحكومة رصدت ميزانية ضخمة"[٤٦٨]. فهو يعيد اجترار وقولبة الأحداث بشكل مغاير وعكسي لجعل الماضي يتصادم مع الحاضر. الأمر الذي يدخل النص في متاهات تاريخية وفكرية وأدبية تجعل منه صرحا تخييليا تتشابك خيوطه لتفصح عن خلق جديد تتجاذب خيوطه وتمتد أطرافه بين مد الماضي

(٤٦٦) السيد حافظ، المرجع السابق، ص ٣٠.
(٤٦٧) المرجع انفسه، ص ٣٠.
(٤٦٨) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وجزر الحاضر ليكشف عن رؤى جديدة كانت نتيجة تلاقحات نصوص متنوعة تراثية وحداثية. فهي إعادة فهم للماضي، مما يجعل النّص الجديد عبارة عن توليفة تجمع بين الما بعد والما قبل. وهذا ينمّ عن براعة القاص في طريقة كتابته، فهو ينتقي كلّ ما له علاقة بسياق قصه وحكيه، لكي يقوم بإدراجه بأسلوب فني وجمالي، يعكس مدى تمكّن القاص من جعل هذه النّصوص التراثية أداة طيعة، سهلة وسلسة، حيث يتم إدراجها واستخدامها لتحدث فارقا نوعيا بين الأصل والنسخة الهجينة. وذلك لمدى أهمية هذه النصوص التقليدية، وما تحمله من دلالات قوية تختزن في اللاوعي الجمعي، وتتقاطع مع حضارات وثقافات متنوعة، ترمي بالدّنص الجديد إلى أقصى حدود التأويل تقتضي بذلك خطابا نوعيا ومغايرا، يستطيع استيعاب مقتضيات العصر، وإشكالاته المتنوعة وذلك لأهمية هذه النّصوص التّراثية خاصة الدينية لسببين، أولهما الدرجة التّقديسية للخطاب الديني، وثانيها أنه يمثل النبع المعين لإنتاج دلالات مختلفة لا حصر لها، والاتكاء على أحداثها أو شخصياتها لبناء هرمية النّص الجديد، مما يكسبها قيما انسانية وأخلاقية فضلى. فيتم امتصاص تلك اللغة والأسلوب، وإعادة تحويرهما بما يناسب النّص فيؤدي إلى تعدد الوعي واختلاف زوايا النّظر. فالتركيز على تعالقات هذه اللغة يمنحها نوعا من المصداقية. فتنتقل من مستوى التواصل أو التبليغ إلى مستوى أعمق هو الإقناع والمحاججة. فهي تؤثر في جوانبه الجمالية والفنية، "ولغة القصّة ليست أداة اتصال فحسب وإنّما هي أداة إنتاج تتحدد بعناصر القصّة الأخرى وتحددها في وقت واحد "(٤٦٩)، وبذلك يكون للنّص

(٤٦٩) عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، الجزائر، ط١، د ت، ص ٥٢.

الغائب دور فعال داخل النّص الجديد ليجسد مدلولات تم استدعائها من قبل وعي وفكر ومعرفة الأديب أو المبدع.

تشفير اللغة:

ثم عنون القاص قصته الثّانية بعنوان "الجراد" حيث اهتم القاص برمزية هذه الحشرة وما تختزنه في وعي الآخرين وما ترتبط معه من دلالات وإيحاءات يقول "نامت ليلتها وهي تحلم بالهجرة من القرية ونام ليلته وهو يفكر إلى أين رحل الجراد.

فجأة وجدت أمامها جريدة الصباح تعلن أنّ الجراد قد هاجم مدينة السّكان وأكل البشر فيها بدلا من المزروعات والإصابات خطيرة "(٤٧٠)، هنا تتجسد رمزية الجراد وما يفتح مجالا لعدّة تأويلات كيف لحشرة مثله أن تقتات على البشر وتهلكهم، فتستدعي إذن عدّة تأويلات ترتبط بالإنسان، هذا يذكّرنا بالقصص التي كان يرويها ابن القفع على لسان الحيوانات فالقاص هنا تعمّد أن يستخدم هذا النّوع من التّرميز والتورية من أجل أن يفتح النّص على قراءات متعددة تفرضها عليه ثقافة القارئ، فتداخل النّص مع قصّة الجراد في النّص القرآني إلى رمزية الجراد اليوم وما يسببه من تخريب ودمار، إيذانا منه بميلاد النّص الجديد الذي يعيد الائتلاف والتوافق مع الماضي، لإبراز التّباين والاختلاف في الحاضر. يقول "صدقيني، الجراد لا يهاجم الريف بل يهاجم ...الحشرات في المدينة غير الريف"(٤٧١)، فجعل القاص الجراد يرتبط مع دلالات الفساد والخراب ولكنه استخدمه على نحو

---

(٤٧٠) السيد حافظ، المرجع السابق، ص٣٠.

(٤٧١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أيديولوجي.

هكذا يتقاطع النّص مع الخطاب السّياسي حيث الحشرات في المدينة غير الرّيف الحشرات هي الحشرات، التّناص هنا ظهر ضمن سياق تجاوز الأدب إلى ما هو غير أدبي بحيث يصبح النّص معه يمتلك نظرة ازدواجية، عمل القاص على استجلائها وتوظيفها، ومن ثمّ تحويلها إلى تجربة قصصية تخدم واقعه المعاصر ممّا يسهم في إثراء دلالة النّص الجديد، وتعدد مستوياته الإيحائية فهي تستخدم ظلال الكلمات ومعانيها من أجل أن تُحدث ذلك الفرق النوعي، وإعادة عكسها على نحو غير ما جاءت فيه، فهو يستخدم الّتناص لغير ما وُجد له، وهذا يعطي تميزا للعمل القصصي فيختلط الذّاتي مع الموضوعي، يقول "الكفر يمر على أبواب المسلمين الكفار بالخبز والحياة الكفار بالله و الإنسان الكفار بالثورة و الحرية "(٤٧٢). فالقاص يستخدم مفردة الكفر في سياقات متعددة، بالتّالي فإن المعنى يتغيّر وينتقل من دلالة إلى أخرى.

فكان الكفر في الأوّل مقابل لدلالة الإيمان، ثمّ الكفر بالخبز والحياة مقابل لدلالة أيديولوجية وتصور معرفي لحقيقة الحياة والموت، ثمّ الكفر بالثّورة والحرية في مقابل الخضوع والعبودية والخنوع، ويكون بذلك كسر انغلاق النّص الذي يخضع لقوانين وقواعد معينة، بهدف وضع النّص الجديد في شبكة واسعة بين طرز وهياكل خطابية متنوعة، "والنّص القصصي الذي يتداخل مع نصوص تراثية أخرى يحاورها ويعيد توظيفها في نسيج جديد، إنما يهدف إلى تلمّس الماضي ووضعه في الحاضر بما فيه من قضايا وإشكالات، ويتم ذلك بوعي شديد يسهم في خدمة البناء القصصي الجديد

(٤٧٢) السيد حافظ، المصدر السابق، ص ٣٠.

وتوليد بنى جديدة يتكون منها الخطاب القصصي المعاصر"(٤٧٣). وبذلك يغدو "النّص تشرّبا لنصوص غائبة سبقته لتتداخل وتتقاطع معه "(٤٧٤).

يقول "وجدت شيئا يقترب رويدا رويدا حتى غطى سماء القرية صرخت جراد لكنه لم يقف طويلا بل تحرك هذا الجيش بعيدا "، يمكن إقامة علاقة بين السلاسل الخطابية و بين هذه الملفوظات من أجل معرفة سبب استخدام القاص لهذه المفردات دون سواها فتبرز تلك العلاقة بين الجراد والجيش لتكشف عن معنى مغاير ومختلف لم يصرح به القاص الذي استخدم رمزية الجراد المنوطة بالخراب والفساد، هنا تتجسد براعة القاص في طريقة إحكامه وطريقة توظيف هذا الموروث أو الرّمز فارتبط الجراد بالمدينة أكثر من الرّيف، ثمّ ارتبط الجراد بالجيش، فهو يعمد إلى خلق تركيبة جديدة بحيث يتم تحويره إلى وحدة نصية استعارية ومستعارة يتم فيها استلهام ألفاظ ومفردات نص غائب، "فالارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع"(٤٧٥)، فالنّص القصصي يتداخل مع نصوص تراثية أخرى ليقيم تحاورا بينهما في فضائيين زمنيين ومكانيين مختلفين فتطفو لتظهر على السطح، وتبرز كوعي تاريخي بالماضي من أجل وضعه في الحاضر بما فيه من قضايا وإشكالات، فيسهم بدرجة كبيرة بتوليد بنى وأفكار جديدة وقوالب أدبية حديثة يقتضيها الخطاب القصصي المعاصر، يقول "فجأة وجدت أمامها جريدة الصباح تعلن أنّ الجراد هاجم سكان المدينة وأكل البشر

---

(٤٧٣) مصطفى عبد الغني، خصوصية التناص في الرواية العربية مجنون الحكم نموذجا تطبيقيا، فصول، مج ١٦، ع٤ ١٩٩٨، ص ٢٧٠.

(٤٧٤) السيد حافظ، المرجع السابق، ص٣٠.

(٤٧٥) محمد عبد المطلب، التناص عن عبد القاهر الجرجاني، ص ٥٥.

فيها بدلا من المزروعات والإصابات خطيرة"[٤٧٦]، كيف للجراد أن يقتات على البشر ويشكّل تهديدا، وعليه يمكن تأويل الجراد إلى أبعد من أنّه عبارة عن حشرة، وإنّما يتعدى واقعه ليخرج به إلى توظيف جديد يتلمس منه حقيقة واقعة ترتبط بالإنسان بحد ذاته إيذانا بظهور سلطة القص أو الحكي، وبروز نص جديد يملك قيما تختلف عن القيم والدلالات التي حملها من قبل حيث تم تفريغها وشحنها بوجه جديد ومعاصر يخدم القاص، وهذا لا يلغي الموروث وإنّما يعيد إحيائه وبعثه من جديد، كون هذه التّعبيرات والصّور التّعبيرية تملك قوة رمزية، من أجل تفعيل ديناميكية التأويل إلى أقصى حد ممكن تسمح به معاني النّص لتحقيق وظائف جمالية وفنية وبلوغ درجة من الجمالية والتّصعيد من الارتقاء الفكري.

وفي موضع آخر يقول "ارتمت في أحضانه ...الويل لمن يفهم الأشياء بالسطح أكل البيض في أحضانه ...الويل لمن يفهم الأشياء بالسطح ...والمذياع يعلن أن الجراد يهاجم كل المدن ...والأمر خطير"[٤٧٧]. هذا تجسيد علاقة الجراد بالتّدمير والتّخريب ولكن ضمن علاقة استعارية، حيث تم استدعاء النّص الإشاري لكن دون ألفاظه. فحافظ فيه على المعنى المركزي للنّص الأصلي التّراثي وأصبغه بطابع حداثي ليستوعب كلّ تلك التّغيرات التي تمس الحاضر، بحيث يصبح النّص الجديد حاملا طابعا متميزا ومتفردا عن النّص الغائب، والذي تفرضه عليه وتمليه ثقافة العصر التي تستدعي بدورها آليات إبداعية جديدة مستوحاة من التّراث لكن بنفس جديد.

"النمل" هكذا اختار القاص عنوان قصته لما تحمله من مدلولات متعددة

---

(٤٧٦) السيد حافظ، المرجع السابق، ص٣٠.

(٤٧٧) السيد حافظ، المرجع السابق، ص٣١. ٣١

مرتبطة بقصص كثيرة منها ما ورد في القرآن الكريم على لسان النمل، في قوله تعالى: "حَتَّىٰ إِذَا أَتَوْا عَلَىٰ وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ"(٤٧٨)، أو ما ورد عن السّيرة النّبوية التي ذكرت فيها حادثة أكل النّمل للصحيفة، يقول "انظر ها هو النمل في إحدى الأركان بالحجرة يزحف ...لا يهم النمل شيء عادي"(٤٧٩)، فيبدو أن القاص استلهم عنوان قصته من طابع ديني أضفى عليه نوعا من التغريب، فعنوانه يتناص ويتقاطع مع هذه النّصوص لكن أصبحت دلالة النمل تحمل رموزا فكرية مغايرة عمّا ورد في النّص الأصلي، ممارسا علية التغيير من أجل أن يخدم ما يودّ التّعبير عنه.

ينتقل القاص إلى واقعة تتناص مع أحداث القصّة يقول "في اليوم الثاني نظف الخدم الحجرة لكن الشيء الثابت الذي رآه فاروق وايزابيل وجد أن النمل قد أكل اللوحات وأن النمل قد أكل الألوان"(٤٨٠).

وهذا يذكّرنا بحادثة أكل النّمل لصحيفة قريش التي وردت على هامش السيرة، بعدما أكل النّمل الصّحيفة كلّها ولم يبق فيها إلا على كلمة "باسمك اللّهم "، هنا يتداخل النّص التّراثي مع النّص الجديد من أجل تحقيق ثنائية بين اللغة التراثية واللغة الحديثة التي تشكّل النّص القصصي، هنا يتحقق ذلك الإنجاز الذي امتزج بين الأصالة والمعاصرة في قالب أدبي فني وجمالي جديد.

التناص المزدوج:

---

(٤٧٨) سورة النمل، برواية ورش عن نافع، الآية ١٨.
(٤٧٩) السيد حافظ، المرجع السابق، ص٣١.
(٤٨٠) المرجع نفسه، ص .٣١

تعدّ قصة "أشياء لا تحلم بالهجرة" إحدى القصص التي تتقاطع وتتناص مع النّص الدّيني فقد استهلّ الكاتب قوله " ...وتخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى ...هذه أرضك يا محمد فاروق تزرع فيها القمح والورد والأمل ...وتحصد أشجار الشرّ المنتشرة في الوادي "(٤٨١)، فهي تعود بنا إلى قوله تعالىّ ﴿إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى ﴾(٤٨٢)، يعدّ التناص الدّيني و خاصة من القرآن الكريم حيث عمد الكاتب الى التفاعل مع هذه الكتب السماوية من خلال اقتباس اللّفظ الكامل حينا، أو الإحالة إليه من خلال شخصيات دينية محددة تحمل أبعاد إيجابية لها باعها في التاريخ البشري مثل محمد أو فاروق، فهي تضفي على لغة الخطاب بعدا علويا من خلال علاقة الإنسان بالله أو علاقة الإنسان بالإنسان، لما تملكه من قداسة للخطاب الديني أو الرّمز الدّيني "قداسة الرّموز الدّينية التي تحمل كما هائلا من التداعيات والشحنات العاطفية التي تستدعيها وتثيرها في جسد النّص فتكون منعكسات شرطية جمالية في نفس المتلقي تعمق إحساسه"(٤٨٣)، فهو يشكل بالنسبة للقاص مرجعية أدبية تسهم بشكل كبير في بناء النّص الجديد.

يهدف القاص إلى استدعاء قصص من القرآن أو الآيات القرآنية عامة تساعد على بلورة الواقع النفسي والسياسي الذي يعمد فيه الكاتب إلى تصويره، ممّا يعزز من مصداقية القبول كون القرآن يجسد أحد المسلمات التي لا تقبل النّقاش. إن تجلي خطاب الذّات الإلهية في الخطاب، جعل الأخير

---

(٤٨١) السيد حافظ، المرجع السابق، ص ٤٦.

(٤٨٢) سورة طه، برواية ورش عن نافع، الآية ١٢.

(٤٨٣) إيناس نعمان أذريع، التناص في شعر علي الخليلي دراسة إحصائية تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة بيروت، ٢٠١٦/٢٠١٧، ص ٢٠.

يوغل في أعماق الزّمن بنوعيه العقائدي الدّيني والدّنيوي المعيش دون أن يخترق أو ينفي أحدهما الآخر"(٤٨٤)، فهو بذلك يسقط المحاور الدلالية والمضامين والمعاني على النّص الجديد من أجل النفاذ إلى تصوير معاناته والتعبير عن قضاياه ومواقفه، وتعميق تجاربه. يقول: " أخذ يلوّح محمد فاروق بيديه صارخا يا مريم يا بنت يعقوب يا أخت يوسف وابنة آتون... يا رفيقة عمري ...يا مريم ها أنذا قد عدت ومعي المنجل العجيب والمزمار الحبيب الذي أعطيتني إياه كي أغني في ليال العشق"(٤٨٥). فالكاتب هنا يستخدم التناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى "... قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا"(٤٨٦)، سعيا منه لإبراز الجانب المقصود، وكأنّه يريد أن يقيم نسبا يضرب بجذوره في التّاريخ للدلالة على مدى عراقته وأصالته وامتداده الموغل في الزّمن، فهو بذلك يوظّف رموزا دينية وأخرى تاريخية، كقوله آتون فهو يعيد استخدامها من أجل إحداث تفاعلات مشتركة تتقاطع فيما بينها، من أحداث متسلسلة ومتقاربة، تستدعي نصا معينا أو حادثة معية لوجود صلات بينهما، سواء على حسب المضامين والموضوعات أو على حساب البناء الهرمي للنّص القصصي، عملا منه على تقريب تلك النّصوص و صهرها في بوتقة واحدة، فهو إذن تحويل على مستوى الأنساق أو أنظمة تركيبها إلى أنساق أخرى جديدة وأنظمة مختلفة تتجاوز تلك التي تمّ ايرادها من قبل.

"ترى ماذا حدث أثناء غيابي كلّ هذه السّنوات في الجزيرة كيف حالك يا

---

(٤٨٤) إيناس نعمان أذريع، الرجع السابق، ص ٢٧.
(٤٨٥) السيد حافظ، المرجع السابق، ص٤٦.
(٤٨٦) سورة مريم، برواية ورش عن نافع، الآية ٢٧-٢٨.

مريم ...جئت...نعم جئت كي تحصد أشجار الشر المنتشرة في الوادي وتزرع القمح وتنجب ابننا المصطفى يغيّر وجه الدنيا وينشر رسالة الأرض الطيبة ويفتح المدن البيضاء بالحب والسيف والقلم "[٤٨٧]، لقد استخدم القاص شخصيتين من التراث الديني، هما مريم بنت عمران وهي أم المسيح عيسى عليه السلام الذي بعثه الله ليخرج النّاس من الظّلمات إلى النّور، ولكي يفشي الأخلاق الفاضلة بين النّاس ويقضي على كلّ شرور العالم. إنه رسول الخير، ثمّ يستدعي شخصية أخرى وهو الرّسول محمد عليه الصلاة والسلام، الذي سماه بالمصطفى أي المختار، لكن يجب معرفة سبب اختياره لهاتين الشخصيتين، أولا ليبرهن على مدى افتقار شخصيات مثل هاته في عصره، فهو يأمل أن تظهر شخصية مثلهما فتقضي على كلّ الشرور، وتطهّر البشر من خطاياهم وتزرع فيهم الخير والأمل، إنّها تجسد آلام وآمال القاص ومدى حنينه وشوقه لذلك الزّمن الغابر أين كانت فيه قيم الخير والحقّ تعلو كفّة الشّر.

في موضع آخر يقول القاص" مضت السنوات السّتة عشر وأخيرا عاد ومعه المنجل العجيب المنجل الحلم وقف أمام الأشجار ما هذا مليون شجرة خشخاش تركتها مائة"[٤٨٨]، استخدم القاص شجرة تحمل مدلولا عجيبا وهي التخدير، فهل يودّ إخبارنا بأنّ النّاس اليوم هم مخدَّرين لكن بطريقة رمزية، إنّه التّخدير الثّقافي والفكري الذي يعيشه مجتمعه اليوم، فهم يكتفون فقط بما تمنحهم الغرب إياه، فأصبحوا مستهلكين بدل أن يكونوا منتجين على عكس ما يحلم القاص به.

---

(٤٨٧) السيد حافظ، المرجع السابق، ص٤٦.
(٤٨٨) السيد حافظ، المرجع السابق، ص٤٦.

هكذا كانت تلك الرّموز مصدر الإلهام والإشعاع، فهنا تظهر تلك المفارقة في التّوظيف والأمل الذي يغذي به القاص نفسه. يقول "وتوجه إلى أشجار الخشخاش وبدأ يقطع الأشجار وتنهال عليه الصاصات ...بينما مريم تتحسس بطنها وتسأل نفسها: هل سيأتي المصطفى ليرث منجل أبيه؟"[٤٨٩] إنّه ذلك الحلم الذي يراود القاص، لذا استخدم رمزا دينيا لحاجة في نفسه، ويعبر عن واقعه بلغة درامية ذات إيقاع حزين، يضع المتلقي في ملتقى آلامه وأحزانه وأوجاعه، ومن جهة يعطيه ذلك الأمل أو النور الخافت الذي يتسلل إلى فكر ووعي الأديب أو القاص ليجعل منه في الأخير رؤية دنيوية تبقي القادم في سؤال محير.

التّناص الأدبي:

يعدّ التناص الأدبي المتمثل في الروّايات أو القصص أو الأسطورة معززا ومكثفا لدلالات الكلمات والمعاني، فالأدب هو خلاصة تجارب فكرية وثقافية، يتمّ تداوله وتناقله، فتمّ استغلاله للخروج بتركيبات متجددة، تسمح بفتح المجال أمام أجناس أدبية جديدة من أجل خدمة فكرة أو موضوع، فمثلا قصّة الحلم تسافر بنا إلى الأدب الرّوسي لدوستويفسكي، يقول: "خرجت في الصباح أشم رائحة البحر ورائحة القهوة أتحسس دفئ عيني حبيبتي ... مددت الجسد في النوم قليلا ...أغني قصيدة اكتشفت في مدينة غريبة والحبيبة في مدينة بعيدة ياه ...مازالت في الفراش وحيدا "[٤٩٠]، تقاطعت أحداث القصّة مع أحداث رواية لدوستويفسكي "حلم رجل مضحك"، هذا الرّجل الذي أخذ يتجوّل في شوارع سانت بطورسبورغ يتأمل في كيف أنّه

(٤٨٩) المرجع نفسه، ص ٤٧.
(٤٩٠) السيد حافظ، المرجع السابق، ص ٤١.

رجل مثير للضحك وأنّه غير مهتم بأي شيء، الوحي الذي أدى به إلى فكرة الانتحار، فذهب إلى شقته، هناك غطّ في نوم عميق، ورأى في نومه أنّه أطلق النّار على نفسه وانتهى الأمر، فتداخل النّص الغائب في بناء هرمية النّص الجديد خاصة في العنوان، ففي كلاهما جرت أحداث القصة خلال النّوم في الحلم.

استخدام مثل هذه النّصوص وإعادة توظيفها ينمّ عن مدى ثقافة القاص ومدى تمكنه من إخضاعها واعادة خلقها بمنظور جديد يتلاءم مع فكر القاص، أو الأديب المعاصر، فتوظيف هذه التراثات أعطاها بعدا دراميا، حيث كساها بغطاء أدبي تراثي خدم به أفكاره وتصوراته وانفعالاته، أعطاه إيحائية لا متناهية، فهي محاولة للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر، في قالب فني وجمالي كون هذه التراثات تشكل أيقونات ثقافية وحضارية ترتبط بأشكال أدبية متنوعة.

في الأخير يمكن الوصول إلى أنّ التناص هو حتمية لتواصل الكتابة، بذلك يصبح النّص الواحد ملتقى نصوص عديدة ومتفرعة، نتج عن طريق عملية تلقي النصوص وإعادة كتابتها، بحيث يظهر بصورة مباشرة كاقتباس لقول أو فكرة، أو ضمنية غير ظاهر، ويكون ذلك على حسب الموضوعات والأفكار التي تمثّل مركز النّص الغائب، حيث يمارس عليه الكاتب المبدع ضربا من التحوير والتغيير، ذلك لكي يخدم الموضوع الذي هو بصدد معالجته أو الحديث عنه، فهو إعادة قراءة للنصوص التراثية من أجل إعادة إنتاجها وإحيائها في إطار نصي جديد.

النّص متعدد الدّلالة والأصوات، حيث يظهر فيه صوت السّارد أو الكاتب بالتّالي هو تعبير عن ايديولوجيته ومواقفه، ذلك من أجل اختياره لنصوص دون سواها لوجود علاقات وقواسم مشتركة تخدم بناء النّص الجديد، فهو

ترحال وتنقل النّص داخل نصوص متنوعة، فالتّناص يدعم ويغذي ويربط الحاضر بالماضي حيث يعمد فيه الكاتب إلى إسقاط النّص الجديد على النّص التراثي، لمناسبة بينهما سواء كانت على مستوى المضامين أو على مستوى بناء اللغة والأسلوب.

السيرة الذاتية

الاسم واللقب : اسماعيل هيدش
مواليد : ١٩ ماي ١٩٩٢ حجوط
متحصل على شهادة البكالوريا سنة ٢٠١٢ شعبة لغات أجنبية
متحصل على شهادة ليسانس سنة ٢٠١٥ من المركز الجامعي مرسلي عبدالله تيبازة
متحصل على شهادة ماستار سنة٢٠١٧ الشعبة دراسات نقدية من المركز الجامعي بتيبازة
عنوان المذكرة:
(بلاغة الخطاب الكولونيالي في الرواية الغربية الحديثة ثمانون يوم حول العالم لجون فيرن انمودجاً)
مسجل سنة أولى دكتوراه في نفس الموضوع.

البنية التداوليّة للخطاب القصصي
عند السّيد حافظ
قصّة " وجوه في اللّيالي الضّائعة " أنموذجاً

بقلم أ/ عبد النّاصر بن بناجي
المركز الجامعي عبد اللّه مرسلي ـ تيبازة

تمهيـــد :

يعد نموذج نحو الخطاب الوظيفي الموسّع ثاني النّماذج اللّسانيّة التّي صاغها المتوكل في إطار نظرية النحو الوظيفي، ورابع النّماذج التّي صيغت في إطار هذه النّظرية، وتؤُول نواة هذا النّموذج إلى نموذجين سابقين؛ هما نحو الطّبقات القالبي للكاتب نفسه، ونحو الخطاب الوظيفي لكل من لاشلان ماكنزي Lachlan Mackenzie وكيس هنخفلد Kees Hengeveld، فهو توسيع لهما. ويقوم هذا النّموذج على فكرة جديدة، هي دراسة اللّغة في إطار خطابات لا في إطار جمل منفصلة لعلل سبق التّفصيل فيها، وفي هذا المسعى فرّق المتوكل في نموذجه الجديد بين بنيتين خطابيتين؛ البنية النّواة أي البنية النموذجية والبنية الفرعية، أي المتفرّعة عن الأولى، وقبل التفصيل في البنيتين ننبّه إلى فكرة مهمّة، وهي التّفريق بين فكرتين تبدوان شيئا واحدا، وهما فكرة تحليل الخطاب، أي اتخاذ منهج مبنيّ معدّ بدءا لتحليل الخطاب، مثل المنهج السيميائي والمنهج البنيوي وغيرهما. وبين فكرة دراسة اللّغة في إطار خطاب متكامل، بمعنى البحث عن خصائص اللّغة وظواهرها في إطار خطاب منتج، لتحديد وظيفتها الخطابيّة. فالبحث في الأولى هو بحث في خصائص الخطاب والبحث في الثّانيّة هو بحث في خصائص اللّغة في إطار الخطاب، بمعنى آخر، البحث في الأولى هو بحث في بنية الخطاب اللّغويّة والجمالية والمعرفية وغيرها، والبحث في الثّانيّة هو بحث في بنية اللّغة الخطابيّة.

يندرج نحو الخطاب الوظيفي الموسّع في الثّانيّة، أي تحت فكرة البحث في بنية اللّغة الخطابيّة، فهو في الأصل ليس منهجا لتحليل الخطاب، بل دراسة

لسانيّة للّغة في إطار الخطاب، فما سنعرضه في هذا الموضع يندرج ضمن هذه الفكرة، أي فكرة بيان خصائص اللّغة الخطابيّة، إلاّ أنّنا سنحاول توسيع هذا المجال للدخول بنتائج هذا التّحليل في الفكرة الأولى، أي سنحاول الكشف عن بينة الخطاب العامّة من خلال بنية اللّغة الخطابية.

بنية اللّغة الخطابيّة النّواة:

يرى المتوكل أنّ الخطابات مهما اختلفت أنماطها اللّغوية، تؤول إلى بنية نواة منها تشتقّ هذه الأنماط، فميّز بين ثوابت هذه البنية ومتغيّرات النّمط المصاغ منها، ويرى أنّ ثوابت هذه البنية النواة تقوم في خصائصها وعناصرها وعلاقاتها مقاما موازيا لبنية الجملة، مع توسيع في الأطر والمستويات والطّبقات، كما سيأتي.

١- <u>ثوابت البنية النّواة:</u>

يقسّم المتوكل البنية النّواة إلى بنيتين؛ بنية تحتيّة وبنيّة سطحيّة، تضمّ البنية التّحتيّة ثلاثة مستويات، ويضم كل مستوى ثلاث طبقات، كما يلي:

<u>أ- المستوى البلاغي:</u> وهو أعمق المستويات، ويضمّ ثلاث طبقات:

- طبقة المركز الإشاري: وهي عبارة عن فضاء إشاري، لأنّها تحوي كل ما له علاقة بالمتخاطبين وبالمراكز الإشاريّة التّي تُؤوي كلا منهما، وتحوي كذلك العلاقات التّخاطبية بما فيها من زمان ومكان الخطاب.
- طبقة نمط الخطاب: تحوي هذه الطّبقة الخصائص الجزئيّة المشكلّة لنمط الخطاب المنتج (سرد، وصف، حجاج ....).

- طبقة أسلوب الخطاب: تتضمّن هذه الطّبقة الخصائص الأسلوبية للخطاب، والمقصود بها نوع الخطاب من ناحية موقعه الإنتاجي، كأن يكون خطابا رسميا أو خطابا هزليا، أو خطابا حميميا، وغيره.

ب- <u>المستوى العلاقي:</u> يؤشّر هذا المستوى للعلاقات والمواقف التّخاطبيّة، فيؤشّر لعلاقة المخاطِب بفحوى خطابه وموقفه منه، ويؤشّر كذلك لعلاقة المخاطِب بالمخاطَب وموقفه منه كذلك. ويستبطن بدوره ثلاث طبقات هي:

- الطّبقة الاسترعائيّة: وتحتضن العبارات اللّافتة للانتباه، ومنها العبارات الّتي يفتتح بها المخاطب خطابه والعبارات الّتي يغادر بها المخاطب خطابه.
- الطّبقة الإنجازيّة: تتكفّل هذه الطّبقة بتحديد القوى الإنجازيّة المتعلّقة بالأفعال الخطابيّة، والمتعلّقة كذلك بمكوّنات الطّبقة الاسترعائيّة.
- الطّبقة الوجهيّة: تحدّد هذه الطّبقة موقف المتكلّم من فحوى الخطاب، كأن يكون شاكا، أو متردّدا أو مؤكدا، وغيرها.

ج- <u>المستوى التّمثيلي:</u> وهو المستوى الّذي يمثّل للواقعة المشكّلة لفحوى الخطاب، ويمثّل كذلك دلاليا للعناصر المشاركة في هذه الواقعة ويحدّد أدوارها، إنتاجا وتلقيا. وضمّ بدوره طبقات ثلاث هي:

- الطّبقة التّاطيريّة: وتحدّد الإطار الزّماني والمكاني والمعرفي الّذي تتحقّق فيه الواقعة.
- الطّبقة التّسويريّة: وظيفة هذه الطّبقة التّأشير لعدد الذّوات المشاركة في الواقعة، وبعض السّمات الوجهيّة للحدث المُضمّن للواقعة.

- الطّبقة الوصفيّة: وظيفتها التّأشير لنمط المحال عليه، سواء كان واقعة أم كان ذاتا(٤٩١)

٢- متغيّرات النّمط :

تكمن المتغيّرات المصاحبة للنّمط في قضيّة التكثيف وتغليب مستوى على مستوى آخر، فلو أخذنا، مثلا، النّمط السّردي نجده يغّلب ويكثّف المستوى العلاقي، بينما يغلّب النّمط الوصفي المستوى التّمثيلي ويكثّفه.

سنحاول فيما يلي تطبيق هذا النّموذج النّظري لتحليل قصّة اختارتنا لتحليلها بما بسطته من لغة شعريّة جمعت بين إيحاء الدّال ورمزيّة المدلول، مستبدلة اعتباطيّة العلاقة اللّسانيّة بينهما بحتميّة التّصوير، مركبة بذلك علامة ودليلا لسانيا بمفهوم سيميائيّ وطرح تداولي وتصوّر تأويليّ، لينزوي المعنى في أبعاد رباعيّة، متيحا تعدد زوايا التّحليل. وبناء سرديّ لا يتيح للقارئ فرصة بناء أفق توقع إلاّ وحطّمه بمسار جديد، ليضفي على قراءتها وتلقيها جمالا " ياوسيا ". عنوان هذه القصّة وجوه في اللّيالي الضّائعة. وبما أنّنا أمام تحليل لسانيّ يبحث عن ممّيزات لغة هذه القصّة الخطابيّة، سينأى التّحليل عن تتبع ما يتعلّق بمضمون القصّة الحكائي، وما تضمره من تأويلات رمزيّة، لبعض ما وُظّف من رموز في ثناياها. وكما سبقت الإشارة فإنّ المعتمد المنهجي في هذا التّحليل هو نموذج نحو الخطاب الوظيفي الموسّع لأحمد المتوكل، وسنبدأ بتفحص أوّل طبقاته بعد أن نعرض بعض مقدمات التّحليل.

-العمل القصصي عمل لغويّ بالدّرجة الأولى، يستثمر ما تتيحه اللّغة من إمكانيات جمالية، وسرديّة. وعليه فإنّ القصّة في مستواها اللغوي مجموعة

(٤٩١) ينظر: أحمد المتوكل، الوظيفيّة بين الكليّة والنّمطيّة، دار الأمان-الرّباط، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٧.

اختيارات لغويّة وأسلوبية ومعجميّة ونحويّة، ودلالية، وتداولية. تمّت بدقّة وبحس وبغاية وبجمال معيّن. فتحليلها لسانيا لا يسعى إلى كشف هذه العناصر المختارة بقدر ما يسعى إلى كشف طريقة الاختيار وجمال النّسج بما يرضي، طبيعة الجنس التي اندرجت تحته ومقاصد كاتبها، وتطلّع قارئها. فنحن أمام حضور ثلاثيّ الأقطاب. يحاول التّحليل تقصّيه لسانيا داخل هذا العمل.

- التّحليل اللّساني لخطاب ما يهدف إلى كشف بناء وهندسة الخطاب لغويا، ليوازن بين ثوابتها داخل البنية العامّة للخطاب ومتغيراتها ضمن الأنماط الخطابية المتعدّدة، وتحليل هذه القصّة يسعى إلى كشف ثوابت هذه البنية ومتغيرات النّمط والأسلوب.

المستوى البلاغى:

١ – <u>طبقة المركز الإشاري :</u>

تتجسد البنية الإشارية المجرّدة لهذه القصّة في زوايا هي: أنا في مقابل أنت والاثنين في مقابل هو، الضمير الذي يتقمصهما معا، مشكلة طبقة سفلى لواقع خطابي يسرده الراوي موزعا الأدوار والأصوات على هذه الأطراف الثلاثة. فلو تقصينا حضور هذه الأطراف في القصة لوجدناها كالتّالي:

هو ، الضمير الّذي افتتح به الراوي القصّة، وهو ضمير يحيل إلى الغياب من جهتين من جهته التداولية، يؤشر للغياب عن التّخاطب، بمعنى أنّه لا يباشر الخطاب بل يحال عليه في ثنايا الخطاب، أي محكيّ عنه، ومن جهته السّرديّة فهو يؤشّر في هذه القصّة إلى غياب البطل كما هو مبيّن في مطلع القصّة " على بعد عشر خطوات سوف يلتقي بصديق الفكرة، عمر شهاب، منذ عشر سنوات لم يلتقيا ...

أمّا الضميران أنا وأنت، أي ضميري التخاطب فقد تقمّصهما كلّ من عمر شهاب وتوفيق ابراهيم، شخصيتا القصّة الرّئيسيّة.

تراوح توزيع هذه الضمائر على أطراف القصّة بحسب الحاجة السّرديّة إلاّ أنّ ما يلاحظ هو كثرة حضور ضمير الغائب هو، دالا على قيمتين أسلوبيّتين وظّفتا في القصّة وهما دلالة الغياب المجهول ودلالة التّيه، اللّتان سيطرتا على القصّة بمستويات مختلفة، فقد بدأت القصّة بالغياب وانتهت بالغياب وتخللها التّيه، ويمكن التّمثيل لذلك بما يلي:

مطلع القصّة: على بعد عشر خطوات سوف يلتقي بصديق الفكرة، عمر شهاب، منذ عشر سنوات لم يلتقيا ...

ختام القصّة: صرخت هدى في وجه أمّها، لقد خرج من السّجن ودخل مرّة أخرى .....

في ثنايا القصّة: ماذا أفعل، قال عمر وهو يشرب الدّخان؟

اذهب إلى الجحيم.

بين فخذ النساء كان توفيق يضيع وبين فخذ المأساة كان عمر يضيع، جمعتهما لحظة المعاناة.

فحاصل هذا التّوزيع، الضمير يدلّ على انحصار الأصوات إشاريا لكنّ انفتحت دلاليا، فأنا وأنت وهو يملأها كل قارئ، ويجد فيها نفسه أو يجد نفسه مخاطبا بها.

٢ – <u>طبقة نمط الخطاب:</u>

تؤشّر هذه الطّبقة إلى نمط الخطاب المشكّل، بما تحمله من عناصر دالّة على النّمط، ونلاحظ في هذا العمل حضور النّمط السّردي، لأنّه النّمط المناسب

للفن القصصي. ويظهر ذلك من خلال العناصر الواردة والمشكلة لهذا النّمط وهي:
الشّخصيات: توفيق ابراهيم وعمر شهاب.
الأحداث: خروج عمر شهاب من السجن، التقاؤه بتوفيق ابراهيم، عودة عمر من جديد إلى السّجن، وغيرها من الأحداث الجزئيّة.
الزّمان: لم يؤشّر في القصّة إلى زمن معيّن، وبقي مبهما.
المكان: دارت أغلب أحداث القصّة في المقهى.
ج- طبقة أسلوب الخطاب:
الأسلوب الغالب على هذه القصّة هو الأسلوب الإنشائيّ الّذي يضمر الكثير من الإيحاءات، وهو الأسلوب المناسب للقص، كونه الوسيلة الأنسب لبناء الحوارات بين الشخصيّات، من جهة وتخليص السّرد من سلطة الرّاوي من جهة أخرى، فتفلت القصّة من الأسلوب الخبري التّقريري.
المستوى العلاقى:
١- الطّبقة الاسترعائيّة:
تمثل هذه الطّبقة لعلاقة كل من الرّاوي والقارئ من جهة والرّاوي والأحداث المصوّرة من جهة أخرى. أمّا التّمثيل الأوّل فيكمن في استعمال الرّاوي لأدوات وعبارات وأساليب لغويّة يستميل بها القارئ ليدخله في جوّ القصّة، وليلمح له لعلاقته بهذه الأحداث. ونجد هذا حاضرا على طول القصّة، ومن أمثلة ذلك العنوان في حدّ ذاته، فالعنوان مغرٍ ومعبّأ دلاليا: وجوه في اللّيالي الضّائعة، وهنا يفتح العنوان تأويلين: الأوّل كون الوجوه هي الضّائعة في اللّيالي، وهو تأويل ينسجم مع أحداث القصّة، وشخصياتها فكلّ من توفيق ابراهيم وعمر شهاب، وجوه ضائعة أحدهما ضاع في السّجن والآخر ضاع

في الحبّ، " بين فخذ النساء كان توفيق يضيع وبين فخذ المأساة كان عمر يضيع، جمعتهما لحظة المعاناة ". أمّا التّأويل الثّاني فهو كون اللّيالي هي الضائعة، وهو تأويل ينسجم مع المكان والزّمان الّذي دارت فيه أحداث القصّة، فدلالة الضّياع هي الدّلالة التّي سيطرت عليهما، " إنّني مثل الشّرخ في جدار الزّمن، لقد عشت عمري ضائعا بين الزّواج والحب ".

فانفتاح هذا التّأويل يسترعي انتباه القارئ، إضافة إلى تقنيات أخرى، من مثل البداية المبتورة، وهي بداية تفتح مخيلة القارئ لبناء الجزء المبتور، كما يظهر في بداية هذه القصّة: " على بعد عشر خطوات سوف يلتقي بصديق الفكرة " عمر شهاب " منذ عشر سنوات لم يلتقيا، أخيرا سمع صوته الحادّ الجادّ في الهاتف سائلا ".

٢- الطّبقة الإنجازيّة:

تستأثر بالخطاب السّردي القوةُ الإنجازية للإخبار فيتشكل الإنجاز الحرفي ومعه آليات الاستلزام الحواري. تتشكل الأولى في القصّة ككل، لأنّها عمل فنيّ الغرض منه إيصال انطباع وفكرة معيّنة حول واقع تعيشه البلد، تجلّى في البناء الفنّي من خلال العناصر السّرديّة التّي اختارها لهذا الغرض.

بينما تتشكل الثّانية باندماج الملفوظ مع مقتضيات السّياق، فيتشكل المعنى المستلزم المراد، ومثاله: ها هو صاحب المقهى قد كبر في السّن وأصبح لا يحيّيه، تستلزم حواريا أنّ توفيق إبراهيم قد طال غيابه عن تلك المقهى.

ج- الطّبقة الوجهيّة :

تؤشّر هذه الطّبقة إلى موقف الكاتب من أحداث قصّته، وهو موقف معارض يحمل في طيّاته نبرة الحزن والأسى على ما آلت إليه أصوات الحريّة من القمع والتهديد في بلده، ويظهر ذلك من خلال القصّة ككل، في اختيار

الأحداث والشخصيّات والأمكنة، وغيرها. أمّا الحدث الأساسيّ فهو التقاء صديقين فرّق بينهما سجن أحدهما، لأنّه كان يطالب بحقوق الضعفاء وبالحريّة. ليلتقيا من جديد، في المقهى وهو مكان شعبيّ يحمل في طيّاته دلالات عديدة، أهمّها البطالة. أمّا الشّخصيات، فواحد يمثل نفسه ويعيش " قصّة حب سخيفة "، والثّاني يمثل " صوت الحريّة والنّاس".

د- الوظائف التّداوليّة :

سنركز في هذا الموضع على استجلاء وظيفتين تداوليتين مهمتين، هما: المحور والبؤرة[٤٩٢]. يقصد بالأوّل العنصر الذي تدور حوله الأحداث في القصّة، ويقصد بالثّاني العنصر المهمّ فيها، الّذي ينتظره القارئ ليعرفه. أمّا الأوّل فنجد أن المحور الّذي تدور حوله الأحداث داخل القصّة هو الشّخصيّة الرئيسيّة عمر، فبخروجه من السّجن بدأت الأحدث تدور وبدخوله إليه مرّة أخرى توقفت الأحداث وانتهت القصّة. أمّا البؤرة فقد تعدّدت، لكنّ أهمّها ما آلت إليه الأحداث بعد خروج عمر من السّجن، حيث بدأ السّؤال يتشكل، هل يعود عمر إلى نضاله أم يسكت وينضمّ إلى القطيع.

المستوى التمثيلى :

يمثّل هذا المستوى للواقعة المتحدّث عنها، وهي في هذه القصّة مجموعة من الأحداث الّتي تعكس واقعا معيّنا، ونجد على رأسها حدثان: الخروج من السجن ثمّ العودة إليه، أي:

---

(٤٩٢) لا يقصد بالبؤرة هنا مفهوم التّبئير كما استقرّ في الدّراسات البنويّة عند جيرار جنيت، زاوية الرؤية كما يعرفها، بل المقصور بها هنا مفهومها الوظيفي التّداولي، وهو باختصار الشيء المطلوب داخل العبارة اللّغوية أو دال العمل ككل. أي العنصر الجديد بالنّسبة للقارئ.

سجن ← حرّية ← سجن.

فالدّلالة الحاضنة هي السجن والدّلالة المُحتضنة بين دفتيّ القصّة هي الحريّة النّسبيّة والمؤقتة. ويُمثّل في هذا المستوى كذلك للعناصر المشاركة في الواقعة، وهي السّلطة المتحكمة في البلد، وصوت الوطن والناس، عمر شهاب. ويضم هذا المستوى بدوره طبقات تؤشّر لهذه العناصر بشكل مفصّل، وهي:

١- الطّبقة التّأطيريّة:

تحدّد هذه الطّبقة الإطار الزّماني والمكاني والمعرفي الّذي تتحقّق فيه الواقعة، ونجدها في هذه القصّة ممثّلة في الشّارع والمقهى وهي أمكنة شعبيّة عموميّة تضمّ عامّة النّاس، يناقشون فيها انشغالاتهم ويرسمون فيها آمالهم بعيدا عن السّلطة الحاكمة، " حفنة مأفونة من الرّجال المطحونين أرادوا أن يغيّروا وجه العالم، لكن الصّوت الصّافي صار صلبا"، " كفاني ما أنا فيه لست ثوريّا، فالثّورة مكروهة اليّوم، كلّ صامت عظيم وكلّ جبان شريف، وكلّ كاذب هائل، سأدعك لما أنت فيه، وستموت جائعا".

أمّا الإطار الزّماني فهو إطار تصنعه الأحداث، فتبدأ حركة الزّمن داخل القصّة ببداية دوران الأحداث، وتتوقف بتوقفها. لهذا نجد فيه غموضا لا ينجلي إلاّ بتحديد الإطار الدّلالي العام للقصّة. ونجد تصريحا لهذا الغموض داخل القصّة، " السّاعة المنحوسة ستزول والزّمن الفاعل سيستيقظ ".

٢- الطّبقة التّسويريّة:

يُؤشّر في هذه الطّبقة لعدد الذّوات المشاركة في الواقعة، وبعض السّمات الوجهيّة للحدث المُضمّن للواقعة، فهي ذات طبيعة كميّة، أي تكميم ما ورد من عناصر في الطّبقات السّابقة لها. فتحدّد الذّوات المشاركة، والمقصود

بالذّوات هنا كل عنصر فاعل في تحريك الأحداث، فيدخل في ذلك العاقل وغير العاقل، ولا يقتصر الأمر على الشخصيّات فقط، فنجد مثلا السّلطة الفاعلة في طرف الأحداث والتّي كانت مسؤولة في رأي الرّاوي عمّ لحق عمر من الأحداث، كدخوله السّجن مثلا. ونجد في المقابل ذوات أخرى ممثلة في الأصوات الخافتة داخل القصّة، والمنتمية إلى الطبقة العامّة من الناس. أمّا السّمات الوجهيّة للأحداث، فقد أخذت هذه الأحداث سمة الاستمراريّة والتّداخل، وهذا طبيعيّ في الأعمال السّرديّة التّي تقتضي اتصال الأحداث لبناء السّرد في شكله العام. مع توظيف التّقنيات السّردية التّي تعطي حيوية للأحداث.

ج- الطّبقة الوصفيّة :

وظيفتها التّأشير لنمط المحال عليه، سواء كان واقعة أم كان ذاتا، وفي هذه القصّة تؤشّر هذه الطّبقة لمجموعة من الوقائع أبرزها الاضطراب الواقع بين السّلطة والشّعب، في مصر.

خاتمة التحليل:

تتجلّى قيمة التّحليل الوظيفي التّداولي للخطاب القصصي بشكل عام في طرق استجلائه للبناء اللّغوي العام لهذا الخطاب، عكس التّحليل السّردي أو التّحليل البنوي أو التّحليل السّيميائي، الّذي يبحث في شيّء يصنعه الخطاب أو الجنس الفنيّ في حدّ ذاته، فيحدد معالمه وملامحه داخل ذلك العمل، أمّا هذا التّحليل فينصبّ على ما تتيحه اللّغة من إمكانيات نحويّة وأسلوبيّة يستثمرها الكاتب لبناء عمله الفنّي. لذلك نجد هذا التّحليل ينحو منحا لغويا. وتتجلّى قيمته كمنهج للتّحليل في عرض طاقات اللّغة الخطابية، وكيفيّة بنائها وامتزاجها مع عناصر التّرتيب الفنّي في الخطابات المختلفة. وقد لاحظنا من خلال هذا التّحليل لقصّة وجوه في اللّيالي الضّائعة كيفيّة مساهمة اللّغة في بناء القصّة، بما أتاحته من إمكانيات لغويّة وأسلوبيّة، مكّنت الكاتب من بناء عالم قصّته. كما نلاحظ توازي وانسجام خصائص لغة الكاتب الفنيّة وخصائص الجنس السّردي الذي يكتب فيه وهو القصّة.

السـيرة الذاتـية

البيانات الشخصية:

الاسم واللقب: عبد الناصر بن بناجي.

تاريخ ومكان الميلاد: ١٥/٠١/١٩٨٦. بعين طاية الجزائر.

البريد الاكتروني: benbennadji@live.com.

المشوار الدراسي:

سبتمبر ٢٠١٧- السنة الخامسة دكتوراه، تخصص لسانيات عربية، بالمدرسة العليا للأساتذة-بوزريعة-

ماي ٢٠١٣- شهادة الماجستير، تخصص لسانيات عربية، بالمدرسة العليا للأساتذة-بوزريعة-

جوان ٢٠٠٩- شهادة اللسانس، تخصص لغة وأدب عربي، بكلية الآداب واللغات بجامعة الجزائر.

مناصب التوظيف:

٢٠١٥ إلى يومنا هذا: أستاذ مساعد- أ- بجامعة عبد الله مرسلي- تيبازة - تخصص لسانيات.

٢٠١٤-٢٠١٥: : باحث بالمجمع الجزائري للغة العربية.

٢٠١٢-٢٠١٤ :أستاذ التعليم الثانوي، مادة اللغة والأدب العربي، ثانوية فرحات عباس-عين طاية الجزائر.

٢٠٠٩-٢٠١٢ : أستاذ التعليم الابتدائي، مدرسة الطفل السعيد الخاصة، عين طاية الجزائر.

المنشورات:

كتب:

- المقاومة الثقافية من خلال القصّة-كتاب جماعي. (قيد العمل).

– اللسانيات العربية الحديثة-المفاهيم والإجراء. دار الفكر العربي الحديث. الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.

مقالات:

- المقاربات التربوية في الجزائر، دراسة مقارنة. مجلة الصدى التربوي، للمعهد الوطني لتكوين مستخدمي التربية، العدد الأول جوان ٢٠١٤م.

- بنية اللغة العربية بين التمثيل الصوري والتمثيل التداولي، مجلة الباحث بالمدرسة العليا للأساتذة-بوزريعة، جوان ٢٠١٧م.

الملتقيات:

- التعليمية واقع وآفاق، بالمعهد الوطني لتكوين مستخدمي التربية، ماي ٢٠١٤م. (ملتقى وطني).
- التجربة الروائية الجزائرية. الروائي عز الدين جلاوجي، نوفمبر ٢٠١٦. المركز الجامعي عبد الله مرسلي- تيبازة. (ملتقى وطني).
- استعمال اللّغة العربية عند المتخصصين. ديسمبر ٢٠١٧. المركز الجامعي عبد الله مرسلي-تيبازة. (ملتقى وطني).

فرق البحث:

تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها. مركز تطوير اللّغة العربية-بوزريعة. (السداسي الأوّل من ٢٠١٧).

المهام البيداوغجية:

- مسؤول تخصص، ماستر لسانيات عامّة. ٢٠١٦-٢٠١٧.
- عضو خلية الجودة، بالمركز الجامعي عبد الله مرسلي- خلية متابعة البحث العلمي للمركز. ٢٠١٦-٢٠١٧.

المهام الإداريّة:

رئيس قسم اللّغة العربيةمعهد اللّغة والأدب العربي-المركز الجامعي عبد الله مرسلي.
عنوان رسالة الدكتوراه: اللسانيات العربية الحديثة، من التأصيل العلمي إلى الإجراء العملي- دراسة في الأسس المعرفية والمفاهيم الإجرائيّة وبحث في الإجراء.

قراءة في ثلاث قصص قصيرة جداً للسيد حافظ
(بلاغة الإيجاز وكثافة الدلالة)

بقلم أ. عبد القادر سرير عبد الله
جامعة علي لونيسي "العفرون"
الجزائر

مقدمة :

القصة القصيرة جدا جنس أدبي مُوغل في الاختصار اللفظي، والتكثيف الدلالي رغم حجمها الصغير جدا من حيث المساحة النصية، إلاّ أنها تحوي قضايا كبيرة من حيث المواضيع المطروقة، والأفكار المعروضة. فهي تعنى "بالمشاهد الهاربة من الحياة والزمن، والتفاصيل الجزئية التي لا توليها القصة القصيرة والرواية اهتماما وعناية" (٤٩٣)

إن كاتبها يقول في بضعة أسطر ما لا يستطيعه غيره في صفحات كثيرة.

ـ عناصر القصة القصير جدا:

القصة القصيرة جدا جرعة سردية مركزة، تصل إلى هدفها بسرعة الضوء، وتبلغ رسالتها دون عناء. وإن بنية سردية كأخواتها الأخريات، مثل القصة القصيرة، والرواية وغيرهما، إلاّ أنها تتفرد ، وتتميز بالعناصر الآتية :

ـ موضوعها جزئية حياتية مقتنصة تدل على حالة، أو موقف، أو شخصية.

ـ شخصياتها محدودة جدا، واحدة أو اثنتان أو ثلاثة على الأكثر.

ـ الزمكان غير محدد في أغلب الحالات، إلاّ إذا كان التحديد يخدم دلالة معينة.

ـ هيمنة البياض السردي، مما يتيح للقارئ ملء الفراغات أو الثغرات النصية.

ـ انفتاحية النهاية في أغلب النصوص، مما يُرغم القارئ على إتمام القصة.

ـ لغتها مكثفة، مضغوطة، موحية، مأخوذة من لغة الحياة اليومية.(٤٩٤)

تتسم القصة القصيرة جدا بخروجها عن الأشكال الجاهزة، والأنماط السابقة.

---

(٤٩٣) سعيد بكور ، بلاغة الإيجاز في القصة القصيرة جدا،مجلة العربي ـ الكويت ، ع٧٠١، أبريل ٢٠١٧، ص.١١٤

(٤٩٤) انظر: القصة القصير جدا ، مجلة العربي الكويتية ، ع٧٠١، ٢٠١٧، ص.١١٨

لذا فما ذكرناه من تلك العناصر، ما هي في حقيقة الأمر إلا مكونات أو ملامح عامة، تشترك فيها جل النصوص السردية، وإن كان" الحجم يبدو هو المعيار الحاسم في التمييز بين هذه الأنواع السردية، كما هو حال الوزن والقافية – من الناحية الشكلية – عند التفريق بين الأنواع الشعرية " (٤٩٥) ؛ ولقد أحسن الأديب السوري محمد الماغوط حين عرفها أو وصفها قائلا : "تشبه هذه القصص البرقية المستعجلة التي تحمل نبأً صاعقا لا تمحوه الذاكرة".

ـ كُتاب القصة القصيرة جدا في الوطن العربي: " إلاّ في سنة ١٩٧٣ على لسان القاص العراقي " إبراهيم أحمد" حيث ألّف خمس قصص قصيرة وجمعها في كتاب واحد بعنوان " خمس قصص قصيرة جدا "، ثم تتالت الكتابات المتتابعة في هذا الجنس الأدبي الحديث.

ترجع أولى كتابات القصة القصير جدا في الوطن العربي إلى ثلاثينيات القرن الماضي، حيث ظهرت أول مجموعة قصصية عام ١٩٣٠ للأديب العراقي "ماوئيل رسام"، كما نشر الروائي و القاص اللبناني

" توفيق يوسف عواد مجموعة قصصية قصيرة تحت عنوان "العذارى" عام ١٩٤٤، قد تمثل هذه النماذج التي ضاعت ، ولم يُعثر عليها بدايات أو إرهاصات لهذا الجنس الأدبي الموغل في الاختصار، ولم يُستخدم مصطلح "القصة القصير هذا الجنس الأدبي ، ومن الكتاب الذين خاضوا هذه التجربة الجديدة زكريا تامر من سوريا، وإبراهيم أصلان من مصر، ومصطفى لغيتري من المغرب ، ويعد السيد حافظ من الكتاب العرب الذين كتبوا القصة القصيرة جدا ، وأبدع فيها شكلا ومضمونا. وقد وقع اختيارنا على ثلاث

---

(٤٩٥) حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا : رؤى و جماليات،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن ، ٢٠١٥،ط١، ص.٧

نصوص منها. وسنسعى في هذا البحث إلى قراءة كل قصة على حدة، ثم نبحث في الملامح المشتركة أو العناصر المشتركة بينها، خاصة في المواضيع المطروقة فيها.

- ملامح الإيجاز البلاغى والتكثيف الدلالى لدى السيد حافظ:

نحاول في هذا المقام الولوج إلى العالم الضيق الذي تتفرد به القصة القصيرة جدا، ولكن بأدوات وآليات نقدية، قد تتطابق مع تلك التي نوظفها في قراءة النصوص السردية التقليدية الكبرى، مثل القصة القصيرة والرواية، ولكن طبيعة هذه البنية السردية المضغوطة والمكدسة بالدلالات المفتوحة تفرض على القارئ، أو الناقد أن يحدد هدفه وأداته بدقة متناهية حتى لا يُخطئ غايته، ولا يضيع جهده دون الوصول إلى قراءة جادة، وناضجة.

لقد كتب السيد حافظ القصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا منذ حوالي خمسين سنة. وتتميز نصوصه السردية في عموها برؤية ثاقبة، ولغة تقترب من لغة الشعر في جمالياتها وإيحائياتها ورمزيتها، وذلك دون أن تتنكر لجنسها الأدبي الذي اختارته طواعية غير مُكرهة .

وقع اختيارنا على ثلاث قصص قصيرة جدا ظهر لنا أنها مشتركة في موضوع واحد، ألا وهو الوطن وهمومه، وواقعه المر، ومحاولة شحذ الهمم، وتصور الرؤى، ورسم الآفاق التي يمكن أن تساهم في رفع الغبن والهوان، والتشرد عن وطننا العربي المثخن بالجروح والممزق الأشلاء، وطن فقد ذاكرته فنسيَ ماضيه المشرق، وتعطل عقله فأضحى عاجزا عن التفكير في يومه بله في غده.

تقتصر قراءتنا لهذا القصص الثلاثة المختارة على ثلاثة أبعاد أو محاور

فنية، الحذف المشهدي، توظيف الرمز، وتكثيف الأحداث، وذلك بسبب طبيعة هذا البحث من حيث الغاية والحجم.

القصة الأولى:

"أغمضت عينيَّ لحظة ثمّ فتحتهما فوجدتني في عصر المماليك ..يحاصرون الشوارع.. و السلطان سليم الأول يأمر بالقبض عليّ. فأصبحت سجينا طوال ٤٥٠سنة ...ترى ما الذي جرى.."

١.الحذف المشهدي:

نقصد بالحذف المشهدي تلك التقنية السردية التي يوظفها القاص في حذف المشاهد والأحداث التي تروي الوقائع والأفعال التفصيلية التي نجدها في النصوص السردية القصيرة والطويلة؛ الكاتب في هذه القصص القصيرة جدا، ونظرا لانكماش وضيق مساحته النصية، يجد نفسه مدفوعا دفعا إلى حذف أحداث كثيرة تفصيلية، ويقتصر على حكي الحدث الأساس أو الحدث " البِؤرة الذي يتفرع بعد التأويل إلى أحداث فرعية تخرج من رحم الحدث الأم" (٤٩٦)

يظهر لنا بكل جلاء ووضوح الحذف المشهدي في هذا النص للسيد حافظ، حيث تنقلنا الأحداث مباشرة بسرعة البرق من العصر الحاضر إلى عصر المماليك الذي يبعد عنا بعشرات القرون، فالكاتب يحذف عصورا وقرونا كثير ، ويقتصر على ذكر عصر المماليك الذي يحيل ـ في الذاكرة الجماعية العربية ـ على مساوئ ومفاسدَ، وسلبيات كثيرة. ثم يصف لنا الوضع العام في ذلك الزمان، ويوظف كذلك تقنية الحذف مرة أخرى. ويقصر وصفه للحالة

(٤٩٦) سعيد بكور ، بلاغة الإيجاز في القصة القصيرة جدا ، م س ، ص.١١٦

المهيمنة آنذاك على عبارة " يحاصرون الشوراع "؛ فرغم قصر هذه الجملة الفعلية ، والتي تتكون من فعل وضمير و مفعول به، ولكن تحمل في ثناياها دلالات عميقة وكثيرة، يمكننا نفهم في ضوئها مدى الظلم ، و غياب الحريات ، وقمع المواطنين ، لأنه ما هو معروف عن الأنظمة الظالمة و الدكتاتورية ، أنها تحاصر الناس في السجون و المعتقلات ، و أماكن سرية ، أما المماليك في هذا النص تجاوزوا كل الحدود وراحوا يحاصرون المواطنين في الأماكن العامة التي يسلكها جميع الناس، المؤيدون والمعارضون للنظام الحاكم ، و السياح ، وغيرهم من الناس.

ومن علامات الحذف كذلك المبالغة في استخدام الضمائر بدل الفاعلين الحقيقيين ، مثل " فوجدتني " ،" يحاصرون الشوارع " ، ففي كلا الجملتين ، نلاحظ استخدام الضمائر ، وكان بإمكانه أن يقول بدل ذلك " فوجدت نفسي " في الجملة الأولى ، " يحاصر العسكر الشوارع " لكنه عدل عن ذلك ووظّف الضمائر بدل الأسماء الصريحة حتى يختصر المساحة النصية و هذا ما يقتضيه شكل القصة القصير جدا .

يبرز كذلك الحذف في نهاية القصة ، حيث لا يذكر الكاتب الأحداث التي انتهت بها القصة لكنه يختمها بسؤال ، أو تساؤل دون جواب ، و كأنه يريد من القارئ أن يشارك في كتابة هذا النص ، و بالشكل الذي يراه مناسبا وفق ثقافته ، ومرجعياته ، و فلسفته ،و رؤيته للكون و الإنسان و الحياة بصفة عامة.

٢.توظيف الرمز :

الرمز في هذه النصوص ـ القزمة شكلا، العملاقة دلالة ـ يُعدُّ من الآليات الرئيسة التي يعتمدها الكاتب في بناء الكثافة الدلالية ، حيث يختصر اللفظ

الرمز الدلالات و المعاني غير المتناهية ، فهي تختلف من متلق إلى آخر ، و من قارئ إلى آخرَ ، حسب ثقافاتهم ، ومرجعياتهم المتنوعة .
ففي هذا النص الذي بين أيدينا يمكننا اتخاذ هذه الألفاظ (المماليك، السلطان سليم الأول، السجن، ٤٥٠ سنة) رموزا تحمل في رحمها دلالات، وإشارات شتى ، تتوالد و تتناسل دون انقطاع ، وهذا ما تتفرد به القصة القصيرة جدا ،وتُعدّ من " العناصر المهمة مقارنة بالشروط الفرعية التي قد توجد في مجموعة من الأجناس الأدبية".(٤٩٧)

أ.المماليك :

الكاتب لا يقصد بلفظ " المماليك " دلالاتها الأولى ، أو الحقيقية ، و إنّما وظفها توظيفا مجازيا يريد من وراء هذا الرمز الإشارة إلى الوضع العربي الراهن ، الذي اجتمعت في أفطاره كل المفاسد السياسية و الاجتماعية والحضارية التي ميّزت عصر المماليك قديماً والذي يوسم بعصر الانحطاط، وهنا تكمن القيمة الفنية للقصة القصيرة جدا ، فبوساطة كلمة واحدة مختصرة بنية، ومحملة بالدلالات و الإيحاءات، يعبر الكاتب الموهوب عن قضايا يصعب حصرها، أو تحديدها .

ب.الشوارع :

لفظ " الشوارع " لا يحيل على المعنى المعروف ، و المتداول في المعجم العربي ، و إنّما يمكننا ـ في إطار الانفتاح الدلالي ـ الذي يتفرد به نص القصة القصيرة جدا ، أن نعطيَه معانيَ و دلالات أخرى وهي أنّ الكاتب ينتقد الوضع

---

(٤٩٧) جميل حمداوي ، القصة القصيرة جدا و إشكالية التجنيس ، ٢٠١٦ ، موقع الألوكة ، ط١ ، ص.١٠

العربي العام ، الذي يتميز بغياب الحريات ، و إجراءات التضييق على النشاطات السياسية المعارضة ، و سياسة تكميم الأفواه التي تُسلط على المفكرين ، و المثقفين ، و أصحاب الرأي الحر؛ فجملة " يحاصرون الشوارع " تحمل ضمير الفاعل بصيغة الجمع " و "، الذي يدل على الكثرة فقط ، و لكن دون تحديد هوية الفاعلين ، وهذه الرمزية ـ كما أشرنا من قبل ـ تفتح الباب الواسع أمام كل التفسيرات ، و التأويلات ، لأن الرمز لا يمكن للقارئ ، و لا للمنشئ أن يحدد هويته ، و لا اسمه ، و شكله .

ج.السجن :

كذلك لفظ السجن لا يقصد به الكاتب المعنى المباشر، أو القريب ، والمألوف الذي يعرفه كل مستخدمي اللغة العربية ، وإنما يحيل " السجن " في هذا المقام على الحالة العامة الذي يعيشه المواطن العربي اليوم حيث يشير الكاتب ـ ربما ـ إلى حال بعض الدول العربية التي يسود فيها القهر ، والظلم، و التخلف، و البطالة، وغيرها من المآسي، والكرب التي أرهقت المواطن العربي، و منعته تلك الأوضاع من العيش الحر و الكريم ، فهو بناءً على ذلك كأنه يعيش في سجن يُسمى زورا و بهتانا وطن .

د.السلطان سليم الأول :

السلطان سليم الأول حاكم عثماني ، و ليس حاكما مملوكيا ، فلماذا يقحمه الكاتب في زمرة حكام المماليك ويصر على أنه هو من حكم عليه بالسجن لمدة أربعة قرون و نصف ؟ في الحقيقة لا يجد القارئ جوابا واضحا، أو تبريرا صريحا لهذا السؤال ، لكن التفسير أو التأويل موجود و مُبرر إذا قُرِأ الأمر في إطاره الرمزي ، أي أن السلطان سليم الأول يرمز إلى الحاكم العربي المتسلط و الظالم ، والدكتاتوري منذ قرون خلت إلى يومنا هذا ، و

السجين ليس الكاتب وحده ، بل الشعب العربي كله .

٣. تكثيف الأحداث:

تُعَد هذه التقنية السردية أهمّ خاصية تتفرد بها القصة القصيرة جدا ، و هذا ليس من باب الترف الكتابي ، أو التكلف السرد ، و إنما هي ضرورة يلجأ إليها الكاتب كرها ، و يعود ذلك إلى ضيق جغرافية نصه السردي؛ حيث يضطر إلى " إفراغ الدلالات في قالب سردي مكثف الأحداث ، وتلك من أكبر العوائق التي يمكن أن تواجه هذا الجنس الأدبي".

تكثيف الأحداث حاضر بقوة في هذا النص ، فالكاتب اختصر أحداثا ، ووقائعَ طويلة جدا، استغرقت قرونا عديدة (٤٥٠ سنة) في سطرين اثنين ، و رغم ذلك الاختصار و الإيجاز ، إلا القارئ المتمرس ، أو النموذجي يستطيع أن سيتخرج من داخل هذا النص السطرين دلالات ، و إشارات ، و إيحاءات شتى.

القصة الثانية :

" صرخت المرأة الغانية من شباك الوطن : أيها المتشاجرون في الساحة .. الوطن في غيبوبة منذ ٤٠ سنة لا يسمع صوتكم و لا يشعر بكم .. اللعنة عليكم كفوا عن الصراخ ..دعوه ينام .. لا تزعجوه حرام. أغلقت النافذة و عادت إلى غرفة النوم فلم تجد جثة الوطن .. نظرت إلى الخريطة تبحث عنه فلم تجده فقد اختفى".

يتطرق الكاتب في هذا النص السردي المضغوط إلى إحدى جراحات الأمة العربية، بل أشدها عمقا و نزيفا ، ألا وهو القضية الفلسطينية ـ حسب قراءتي الشخصية للنص ـ فهو يشبه فلسطين بامرأة جميلة

تناشد العرب بالكف عن الخلافات، والصراعات، والاهتمام بالشؤون الحقيقية

والمشروعة للوطن العربي ، و في مقدمها فلسطين.

١.الحذف المشهدي :

يتجلى الحذف المشهدي بكل وضوح في هذه القصة ، فالقاص يركز على الوضع المتأزم الراهن للقضية الفلسطينية ، و يهمل أو يحذف كل الأحداث المرتبطة بتاريخ اغتصاب فلسطين ، منذ أحداث ١٩٤٨ ، و التي أدت إلى تشريد الشعب الفلسطيني ، و إنشاء دولة اليهود ، فهو يوجه خطابه لقارئ عربي يعرف تلك الأحداث ، فلم يكن في حاجة إلى ذكرها كما أن حجم النص السردي يقتضي ذلك .

٢.الرمزية :

يعجُّ هذا النص ـ رغم حجمه الصغير جداً ـ ببنية رمزية محملة بالدلالات والإيحاءات، يمكننا تحديدها فيما يأتي :

أ.المرأةالغانية :

رمز يحيل على فلسطين ، فهي البلد أو الأرض التي تُعرف بأرض النبوات و الرسالات، وكل أهل الديانات السماوية يحنون إليها ويعشقونها ، دون أنْ تطلب منهم ذلك ، أو تتوسل إليهم ، لذا رمز لها الكاتب بـ" المرأة الغانية " التي تعني المرأة " التي عنيت بحسنها و جمالها " (٤٩٨) أي استغنت عن مواد الزينة لأنها جميلة طبعا ، فكذلك فلسطين جميلة و محبوبة دون تكلف أو تصنع.

هي وطن جميل ، يعشقها كل الناس ، تُغري كل العشاق بالتودد إليها ، و

---

(٤٩٨) انظر " الصحاح في اللغة " للجواهري ، مادة " غنى ."

العيش في أكنافها ، و التغني بحبها .

ب.المتشاجرون :

هذا اللفظ يرمز إلى حكام الدول العربية المتخاصمين، والمتصارعين فيما بينهم ، فالكاتب عبّر عن استيائه و إنكاره للعلاقات السيئة و المتوترة التي تهيمن على الوضع العربي العام.

ج.الصراخ :

يرمز صراخ الأشخاص المتصارعين إلى بيانات التنديد و الاستنكار التي يُصدرها الحكام العرب من حين إلى آخر حول قضية فلسطين ، ودون أن يكون ذلك الموقف الكلامي مشفوعا بأعمال ميدانية تفرح الصديق ، و خيف العدو.

د.الجثة :

الجثة لغة تعني بدنا أو جسما بلا روح، أي بنية مادية لا تتحرك و لا تحس، و لا تدافع عن نفسها ، ولا تتفاعل مع بيئتها التي توجد فيها ، وهذا التوصيف كله يصدق على الأمة العربية اليوم ، فهي لا تتأثر بما يدور في محيطها المحلي ، ولا تتخذ المواقف الحازمة والصارمة التي يتطلبها الوضع المتأزم الذي يعرفه الوطن العربي .

الغياب :

جاء في القصة: " .. نظرت إلى الخريطة تبحث عنه فلم تجده فقد اختفى" ، أي تبحث عن الوطن ، فلم تجد على الخريطة ، وهذه رمزية بليغة توحي بالحالة السلبية و الميتة التي يتسم بها هذا الوطن الذي صار مكبلا بقيود العجز و اليأس ، و الضياع ؛ فهذه الحال و الغياب ، و العدم سيّان .

٣. تكثيف الأحداث :

استطاع الكاتب السيد حافظ في هذا النص المقتضب أن يحشد سنينا طويلة من الأحداث المنقضية ، و كذا الوقائع الراهنة في ثلاثة أسطر ، حيث عبّر عن أوضاع الأمة السابقة بجمل قصيرة تفصل بينها نقاط الحذف التي تدل القارئ على فترات تاريخية كثيرة تم حذفها ، و عليه أن يملأ تلك الفراغات إذا أراد يقرأ القصة القصيرة جدا قراءة شاملة ، متكاملة ، وتمكنه من الغوص إلى أعماق النص ليكتشف النص الحقيقي الذي يتخفى و يتستر وراء النص الظاهر الصغير.

القصة الثالثة :

" انتهيت من كتابة رسالة إلى الوطن ووضعتها في ظرف و أمسكت القلم لأكتب العنوان فلم أتذكره فوضعت الخطاب في سلة المهملات ".

١. الحذف المشهدي :

لا يمكننا التطرق إلى تقنية " الحذف المشهدي " في هذه القصة ، لأنها لا تتضمن أحداثا تاريخية ، أو وقائعَ سردية كبيرة ، فالكاتب يحكي لنا أعمالا واضحة و محددة قام بها في وقت وجيز جرت على مكتبه ، و في سلة المهملات التي تقع حتما بالقرب منه ، فأحداث القصة سارت بسرعة فائقة، والدليل على ذلك هو استعماله لأحرف العطف التي تدل على سرعة توالي الأحداث (الواو ، الفاء)، و لو يوظف حروف العطف التي تدل على تباعد الأحداث ، مثل ثُمّ .

٢. الرمزية :

رغم قصر هذا النص السردي إلاّ أنه ضمَّ رموزا كثيرة ، و هي كالآتي :

أ. **ضمير المتكلم :** يمكن أن يرمز هذا الضمير إلى الشعب برمته ، لأن أفراده كلهم يعانون الإحباط ، اليأس و التيه ، إلى درجة أنهم غير قادرين على تذكر عنوان وطنهم ، أو تناسوه عمدا ، لأن هذا الوطن لم يعد وطنهم حقا ، بسبب الحالة المزرية و المأساوية التي يحيونها.

ب. **الخطاب :** أو الرسالة، وهنا الكاتب لا يقصد بها تلكم الورقة التي عليها الكاتب ما يريد أن يكتبه، وذلك يرمز الخطاب ـ في قراءتي الشخصية ـ إلى مجمل المشاكل والمآسي والمظالم التي يكابدها المواطن العربي على مختلف المستويات المعيشية ، الاجتماعية، السياسية و الاقتصادية.

ج. **سلة المهملات :** لا يقصد الكاتب بـ" سلة المهملات " السلة أو العلبة التي تُرمى فيها البقايا و النفايات ، و كل ما لا نحتاجه ، ربما ترمز هنا في هذا النص إلى دلالة معنوية ، ألا و هي انسحاب المواطن العربي اليائس، زو المُحْبط ، و الذي فقد أدنى أمل في تغيير الأوضاع الفاسدة ، وفي إصلاح الوضع العام المتأزم ، لأنه يعلم مسبقا أن كل عمل إيجابي و كل مبادرة جادة ، من أجل خدمة الوطن ، سيكون مآلها الفشل ، والرفض ، و التجاهل من قلب السلطة الحاكمة ، و الشعب المتخلف على حد سواء.

٣. تكثيف الأحداث :

تشتمل هذه القصة القصيرة جدا على أحداث كثيرة تُحيل على الحركات و المبادرات والاحتجاجات التي يقوم بها أفراد المجتمع في وطننا العربي ، من أجل محاولة تغيير الأوضاع المأساوية الراهنة إلى حال أحسن ، و أرحم ن لكن مع الأسف نجد أن الأوضاع تزداد سوءا مع مرور الزمن، والحياة تتجه

بسرعة إلى تتجه مسدود، لذا لم يغد هذا المواطن العربي المسكين يأمل في التغيير نحو الأفضل، لذا أضرب عن العمل والحركة، و النشاط ، وهذا ما رمز إليه الكاتب بقوله " فوضعت الخطاب في سلة المهملات " .

فكل تلكم الأحداث لو ذكرها الكاتب مفصلة ، مطولة ربما كانت في حجم كتاب كبير ، ولكنه استطاع عن طريق تقنية " تكثيف الأحداث " أن يجعلها في سطر واحد ، وهذا أمر لا يحسنه أي كاتب ، وإنما هو فعل يتفرد به الأديب الموهوب فقط.

خلاصة البحث :

في نهاية هذا البحث توصلنا إلى قناعة شخصية مفادها أنّه لا يمكن لقارئ هذا الضرب من النصوص السردية المختصرة أن يقول كل شيء في مضمونها و شكلها ، أو يحللها تحليلا نموذجيا يحيط بكل بُناها الدلالية و الجمالية ، و هنا تكمن المفارقة السردية و النقدية في مقاربة القصة القصيرة جدا ، فرغم صغر بنيتها من حيث الشكل ، إلاّ أنّ وحداتها الأساسية تحمل في أحشائها دلالات شتى تذهب بالقارئ كل مذهب ، وحتى نقاط الفراغ التي في النص تتحول إلى دوالٍ تُحيل على مدلولات لا يمكن حصرها . إن قراءة هذه حالها مغامرة نحو المجهول ، لا يعرف القارئ من أين يبدأ، و لا يدري أين ينتهي ، لكنها رحلة سردية ممتعة ، نكتشف أثناءها مناجمَ دلالية لا تنفد، وألغازاً سردية مراوغة، ولمسات جمالية وفنية رشيقة لذيذة ، و ختامها في جل النصوص نهايات مفتوحة تعطي للقارئ الحرية في تصور ، أو اقتراح ما يراه ملائما كنهاية للبنية العامة للقصة .

السيرة الذاتية

الاسم : عبد القادر

اللقب : سرير عبد الله

الدرجة العلمية : ماجستير في اللغة العربية و أدابها

تخصص : السرديات العربية القديمة و الحديثة .

مسجل في الثانية دكتوراه ، تخصص : تحليل الخطاب .

الجامعة : جامعة علي لونيسي - العفرون - البليدة - الجزائر.

الهاتف المحمول : ٠٧٩٢٣١٨٩٢٧

العنوان الإكتروني :Abdek.serier@gmail. Com

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ وأهم أعماله فى المسرح والرواية

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائي مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦– ٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مستشار إعلامي دبي مؤسسة الصدى (٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربي للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.

عرض له في مسرح الطفل

-مسرحية سندريلا (الكويت-سلطنة عمان-البحرين)	١٩٨٣ إخراج /منصور المنصور.
-مسرحية الشاطر حسن (الكويت-دبي-أبو ظبي)	١٩٨٣ إخراج /أحمد عبد الحليم.
-مسرحية سندس (الكويت-البحرين- قطر)	١٩٨٥ إخراج /محمود الألفي.
-مسرحية على بابا (الكويت - دبى)	١٩٨٥ إخراج / أحمد عبد الحليم.
-مسرحية أولاد جحا (الكويت - البحرين)	١٩٨٦ إخراج / محمود الألفي.
-مسرحية حذاء سندريلا(الكويت - بغداد)	١٩٨٧ إخراج /دخيل الدخيل.
-مسرحية بيبى والعجوز (الكويت - بغداد)	١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
-مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
-عنتر بن شداد (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / أحمد عبد الحليم.
-مسرحية أولاد جحا (مصر)	١٩٨٩ إخراج / المؤلف.
-مسرحية سندس	١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.
-مسرحية حكاية لولو وكوكو	١٩٩٠ إخراج / المؤلف.
-مسرحية قميص السعادة – القاهرة	١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى
فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضي بطولة وجدى العربي-عبد الرحمن أبو زهرة	١٩٩٦ إخراج / حسام عطا

السيد حافظ فى عيون الباحثين والنقاد الجزائريين

عائشة الكيلانى-علاء عوض

- مسرحية حب الرومان وخيرزان (القاهرة)
- فرقة تحت ١٨ القطاع الاستعراضي.. بطولة : مي عبد النبي ـ لمياء الأمير محمد عبد المعطي ـ أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج/د. محمد عبدالمعطي من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحي بتونس) بطولة / وفاء الحكيم ـ محمد عبد المعطي

-حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام١٩٨٠.

ـ حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥

ـ كتب عنه أكثر من ٥٢ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراة

ـ كتب ٩ روايات

١- مسافرون بلا هوية ١٩٩٧
٢- نسكافيه ٢٠١٠
٣- قهوة سادة ٢٠١١
٤- كابتشينو ٢٠١٢
٥- شاى أخضر ـ شاى بالياسمين ٢٠١٤
٦- كل من عليها خان ٢٠١٥
٧- حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
٨- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به –شط أسكندرية يا شط الهوي) ٢٠١٧
٩- كرسى على البحر.

مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح

وهى حوالى ١١٠ مسرحية وهى كالتالى
كتب للمسرح والتراث العربي مشروعاً يتضمن
المسرحيات التالية للكبار

١) قراقوش والأراجوز
٢) ملك الزبالة
٣) ليلة سقوط صقلية
٤) ليلة اختفاء الحاكم بمر الله
٥) ليلة اختفاء فرعون موسى
٦) الآمر بأحكام الله
٧) الحاكم بأمر الله

٨) ليلة اختفاء اخناتون
٩) العالية والأمير العاشق
١٠) الظاهر بالله
١١) ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى
١٢) حدث فى مدينة الزعفران
١٣) عبد الله النديم
١٤) أسد الفرات

كتب مشروعا للمسرح الكوميدي يحتوي

١) الغجرية والسنكوح
٢) وسام من الرئيس
٣) رحلات ابن بسبوسة
٤) انا ما ليش حل
٥) عريس الغفلة
٦) حكاية الفلاح عبد المطيع
٧) حكاية مدينة الزعفران
٨) الحوش
٩) الراجل اللى لعبها صح
١٠) امسكوا سالم حشيشة
١١) ملك الزبالة
١٢) حرب الملوخية

كتب مشروعا مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف تضمن

١) رجال في معتقل
٢) يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
٣) والله زمان يا مصر
٤) الأقصى فى القدس يحترق
٥) أحبك يا مصر

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١) سندريلا
٢) الشاطر حسن
٣) أبو زيد الهلالى

٤) سندريلا والأمير
٥) سندس
٦) على بابا
٧) أولاد جحا
٨) بيبى والعجوز
٩) سندباد سواح فى البلاد
١٠) قطر الندى
١١) عنتر بن شداد
١٢) فستق وبندق
١٣) القطة يويو
١٤) أحلام بابا نويل
١٥) حمدان ومشمشة
١٦) سفروته فى الغابة
١٧) حب الرمان وخيزران
١٨) الوحش العجيب

قدم مشروعا للمسرح التجريبي به

١) كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى
٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان
٧) حبيبتى أميرة السينما
٨) إشاعة ومسرحيتان هما
٩) أجازة بابا
١٠) الميراث
١١) سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى
١٢) إيقاع فى رحم الكلمات العذرية
١٣) نغم فى الحلم الفوضوى
١٤) تقسيمات مختزنة للشمس
١٥) سقوط حضارة لوط
١٦) الخادمة والعجوز (٦ مسرحيات تجريبية)

١٧) المفتاح
١٨) الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف
١٩) سيزيف القرن العشرين
٢٠) الأشجار تنحنى أحيانا (مسرحيات تجريبية) وهى
٢١) رجل ونبى وخوذة
٢٢) امرأة وزير وقافلة
٢٣) طفل وقوقع وقزح
٢٤) لهو الأطفال فى الأشياء شيىء
٢٥) تكاثف الغثاثة على الخلق موتا
٢٦) خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى.. كلمة
٢٧) محبوبتى محبوبتى قمر الخصوبة فى شرنقة حبنا ميلادا
٢٨) تعثر الفارغات فى درب الحقيقة.. بحث
٢٩) ياله من عالم مظلم بارد متخبط
٣٠) بوابة الميناء
٣١) قدمت مشروعا للمسرح النسوى يحتوى على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان اكسبريسو ومعها
٣٢) امرأتان
٣٣) ليلة ليلاء
٣٤) ليلة الخميس
٣٥) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٣٦) ليلة اختفاء إخناتون
٣٧) ليلة اختفاء فرعون موسى
٣٨) مسرحية حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث
٣٩) المنشار
٤٠) إشاعة
٤١) التحقيق
٤٢) صراع الألوان مشروع مسرحيات قصيرة جدا يضم ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة

أخراج للمسرح

- مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشرى السترة ١٠ شخصيات.
- (الحبل) يوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدى يوسف (المؤلف الشهير الحالى) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.

- الزوبعة لمحمود دياب، كلية التربية عام ١٩٧٣.
- الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.
- آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب، مجدى نجيب،عبد الرحمن الأبنودى-فؤاد حداد.
- حديقة الحيوان لإدوارد أولبى ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حالياً، صفاء غراب قصاص معروف حالياً.
- كوكو ولولو، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.
- أولاد جحا، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفي كامل.
- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جواز سفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح

- فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان/ فاروق حسنى وزير الثقافة السابق، ود/ مصطفي عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندى ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندى..ومسرحية إيقاع فى رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور
- جماعة المسرح الطليعى التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواةفي تاريخ مصر تقدم عرضاً متواصلاً دون أجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائي فتحي	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولي	١٩٩٦
٤	ميت غمر	ملك الزبالين	علي عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولي	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفوني ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧

١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولي	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقي	١٩٩٨
١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسيني	٢٠٠٤

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف ابو السعود الأبيارى
٢) الغربان - تأليفه
٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.
٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودى
٥) شرق المتوسط لمحمود درويش
٦) الزوبعة لمحمود دياب
٧) الحبل لجان انوى
٨) حديقة الحيوان لادوارد اولبى بطولة أحمد آدم
٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدى يوسف المؤلف الشهير حاليا مؤلف يوميات ونيس
١٠) ليالى الحصاد لمحمود دياب
١١) أحبك يا مصر تأليفه
١٢) سندس تأليفه
١٣) الخطوبة لتشيكوف
١٤) المخبأ تأليفى
١٥) والله زمان يا مصر تأليفه
١٦) أحبك يا مصر تأليفه
١٧) مصطفى كامل تأليفه

١٨) عبد الله النديم تأليفه
١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلا ألحان حمدى رؤوف
٢٠) أولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات
الأستاذ عادل شاهين
الأستاذ محمد غباشى النجم المعروف الآن
المخرج ناجى أحمد ناجى
المخرج سيد شعبان
المخرج رمضان عبد الحفيظ

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات
محمود الألفي مسرحيتان
مجدى عبيد مسرحيتان
فاروق زكى مسرحية
دكتور محمد عبد المعطى مسرحيتان
دكتور حسام عطا مسرحية
فاروق زكى مسرحية
سمير حسنى مسرحية
محمد متولى مسرحية
عبد الرحمن الشافعى مسرحية
أشرف فاروق مسرحية
أحمد إسماعيل مسرحية
سمير زاهر مسرحية
عادل شاهين مسرحية
أسامة شفيق مسرحيتان
مجدى مجاهد مسرحينان
محمد سالم مسرحية
علي سرحان مسرحية
عباس أحمد مسرحية
إميل شوقي مسرحية
بالإضافة لحوالي ٣٠ مخرجا من أشهر مخرجى المحافظات

أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة

د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
دكتور سعدى يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبي ذر الغفارى

من الكويت أخرج مسرحياته

منصور المنصور (مسرحية سندريلا)
دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثانى)
د حسين مسلم (مسرحية بيبى والعجوز)
عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبدالمطيع)

أشهر من أخرج له فى الإمارات

جاسم عبيد الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلى المخرج التونسى أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع
مرة فى فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جالزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة فى تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله المسرحية

- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب-المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦-الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.

السيد حافظ فى عيون الباحثين والنقاد الجزائريين

- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربي - صليحة حسنى- بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المسرح العربي - نموذجا حكاية الفلاح عبدالمطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول -المغرب الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.
- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبي ذرالغفارى- منصورية مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ -نموذجا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربي. السيد حافظ نموذجا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا- عائشة عابد - جامعة محمد الأول -١٩٩١.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجا على بابا- نزيهة بن طالب (الناشر - العربي للتوزيع).
- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربي من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجا ١ " حبيبتي أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسي عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول _ وجدة _ المغرب _ ١٩٩٦.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦-١٩٩٧. (المغرب).
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير - وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة.
- جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- المسرح التجريبي عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).

- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حافظ - نموذجا - فاطمة زكاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ - سناء جلال أحمد علي – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهورية مصر العربية ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.

من أهم الكتب التى كتبت عن السيد حافظ

السيد حافظ والمسرح التجريبى د. ليلى بن عائشة - جزائرية
دكتور على عاشور الجعفر مسرح الطفل - كويتى
كتاب السيد حافظ ومسرح الطفل - كويتى
الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.
التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ فى المسرواية) د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية

مشـــــاركات

- شارك في مهرجان
- قرطاج (تونس)
- بغداد (العراق)
- الأردن
- أبو ظبي
- القاهرة
- الإسكندرية
- مطروح.
- مهرجان بيجاية (الجزائر)
- مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)

العنوان ١٢ شارع طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة
موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٢٠٢٥٥٩٤٧
E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com

الفهرس